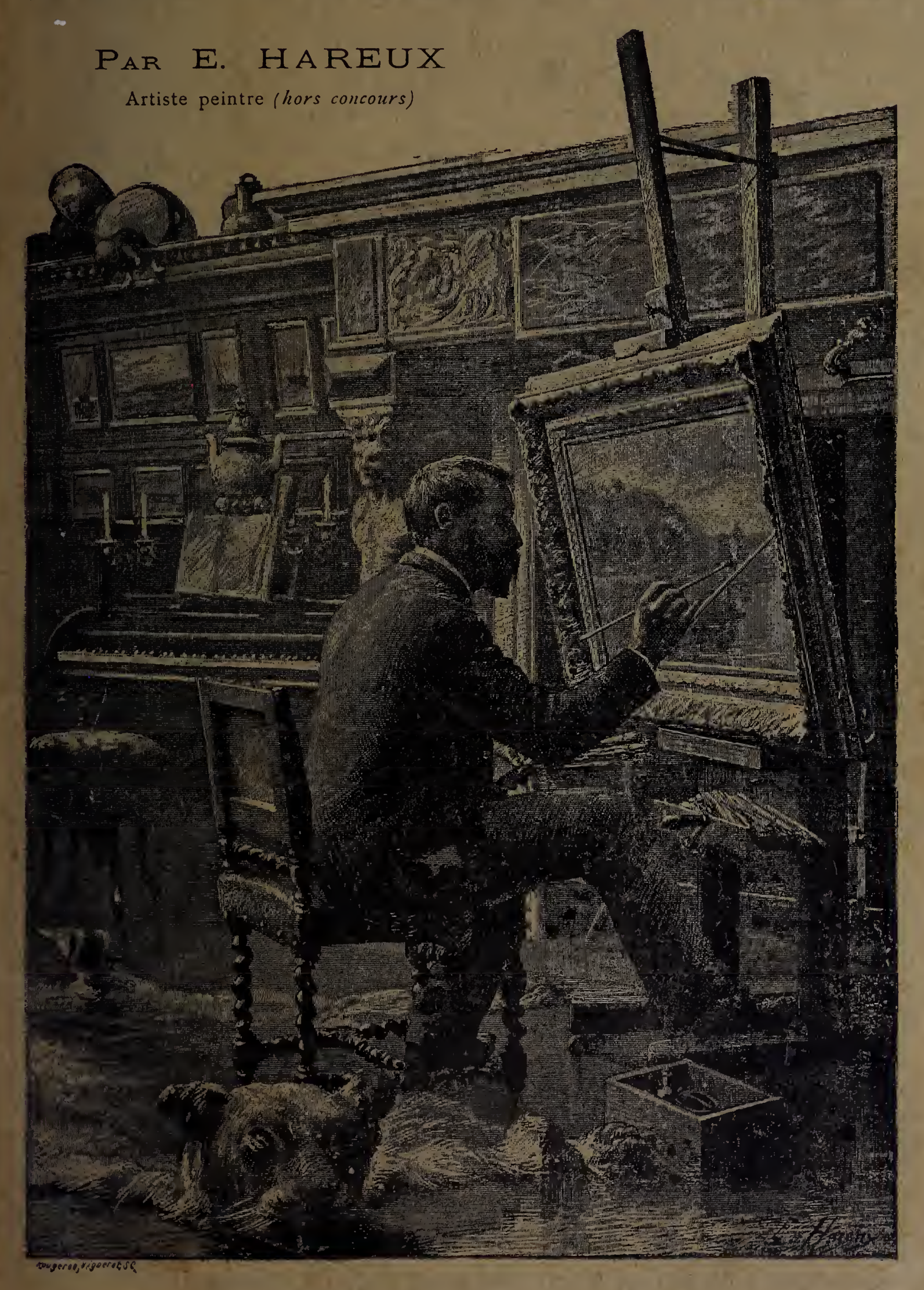
MANUEL PRATIQUE DE LA PEINTURE A L'HUILE

L'ART DE FAIRE UN TABLEAU

PAR E. HAREUX
Artiste peintre *(hors concours)*



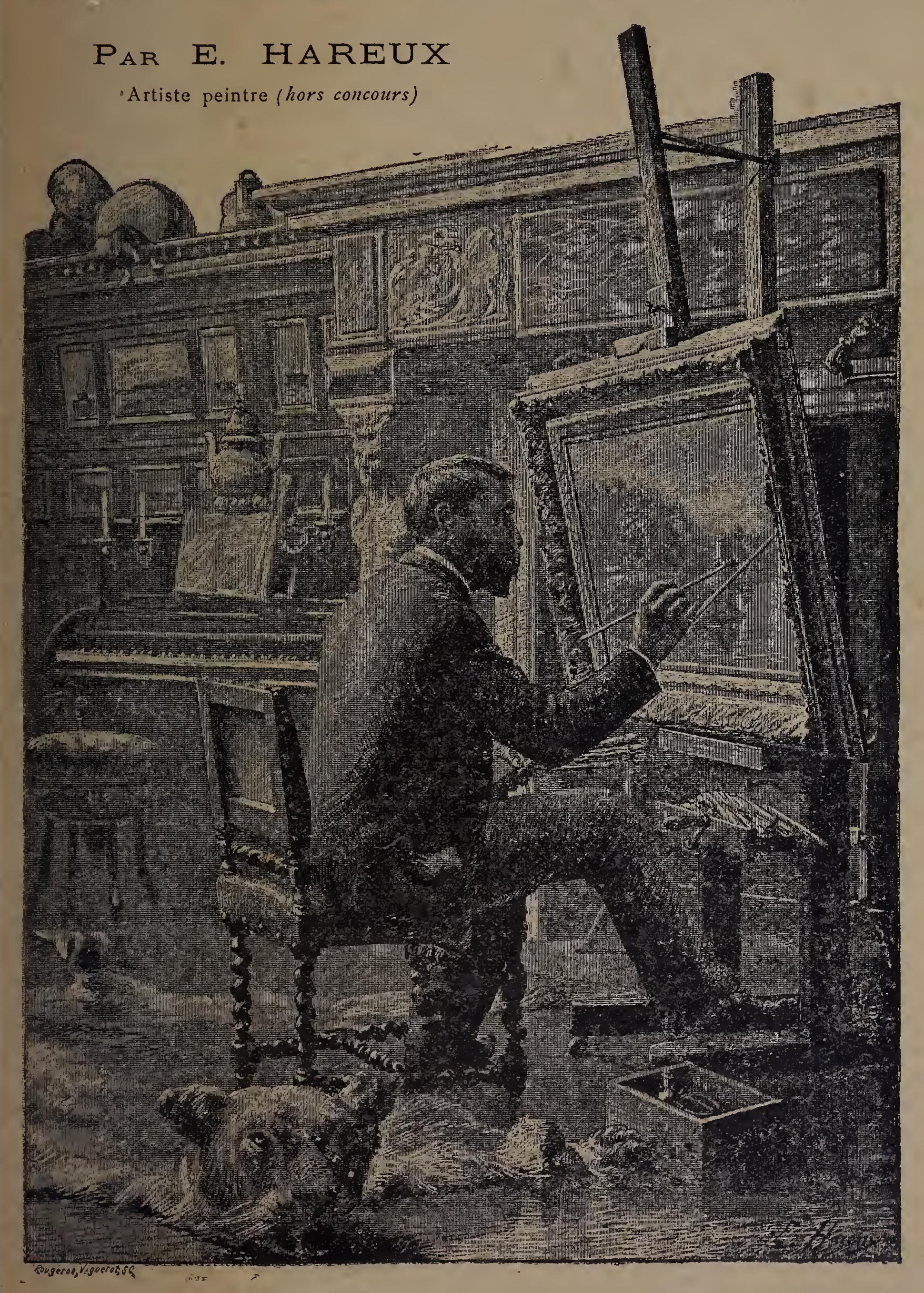
ANCIENNE MAISON P. GAY
H. CANVILLE Successeur, Éditeur
88, AVENUE DE VILLIERS — PARIS

MANUEL PRATIQUE DE LA PEINTURE A L'HUILE

L'ART DE FAIRE UN TABLEAU

PAR E. HAREUX

Artiste peintre *(hors concours)*



ANCIENNE MAISON P. GAY

H. CANVILLE Successeur, Éditeur

88, AVENUE DE VILLIERS — PARIS

AVERTISSEMENT

Ce petit livre est le quatrième fascicule du *Manuel pratique de la peinture à l'huile* que nous venons de publier.

Les trois premiers ayant traité de la manière de peindre des *études* dans les huit genres suivants : *Natures mortes*, *Fleurs*, *Fruits*, *Intérieurs*, *Paysages*, *Marines*, *Figures*, *Animaux*, celui-ci en est comme le complément naturel en traitant de l'*Art de faire un tableau*.

Nous avons pensé que les amateurs et les jeunes artistes qui possèdent déjà une certaine habileté dans les études d'après nature, pourraient ne pas être indifférents aux conseils que nous sommes en mesure de leur donner sur ce sujet. Le bienveillant accueil fait à nos précédentes brochures nous a déterminé à écrire ce petit ouvrage, dans lequel, sans autre prétention que celle d'être utile, nous nous efforçons d'apprendre aux lecteurs le résultat de nos observations pour les faire profiter de notre longue expérience, les mettre en garde contre les inconvénients qui peuvent se présenter en cours d'exécution d'un tableau et leur indiquer les moyens de les éviter pour mener à bien leur travail.

E. H.

CONSIDÉRATIONS

SUR LE

TABLEAU DE NATURE MORTE

Il existe une très grande différence entre un tableau et une étude.

Toutes les personnes qui ont fait de la peinture, à quelque degré de force qu'elles soient parvenues, ont fait plus ou moins souvent de bonnes études. Les moins douées ont exécuté quelquefois certains morceaux que les artistes les plus habiles ne renieraient pas. Souvent des amateurs, à qui la nature a refusé les dons indispensables aux vrais artistes, arrivent par la patience, la persévérance, l'obstination, qualités nécessaires dans l'étude, à triompher des difficultés les plus grandes.

Ces dons sont d'ailleurs rares et complexes ; les principaux sont : l'élévation du sentiment, l'amour du beau, l'enthousiasme, la distinction, la sensibilité, l'audace, l'indépendance et surtout la volonté. Ce dernier don est un des plus précieux, car tous les artistes étant enclins au découragement, il leur faut une grande énergie morale et beaucoup de suite dans les idées pour mener à bonne fin leurs conceptions artistiques.

Il est donc indispensable de posséder les dons que nous venons d'énoncer pour devenir un artiste, et ceux qui prétendent à ce titre doivent avant tout en être doués, car, sans leur secours, ils arriveraient peut-être à peindre agréablement, mais ils ne produiraient jamais une véritable œuvre d'art.

Le premier venu peut faire dans le genre *Nature morte* des choses très supportables, et, avec une grande habitude, arriver à exécuter convenablement un morceau. Mais, il n'est pas pour cela un artiste : on n'est pas un artiste parce que l'on sait peindre plus ou moins adroitement certaines parties dans un tableau de nature morte, on est un ouvrier habile comme tant d'autres. Le cordonnier, le menuisier, le maçon seraient aussi des artistes si l'art résidait dans la parfaite exécution d'un objet. Dans un tableau de *Nature morte*, ce qui fait l'art, c'est l'idée qu'il symbolise, c'est la sensation qu'il fait naître en évoquant le souvenir d'une impression ressentie et d'une chose vue.

La peinture n'est que le moyen d'expression ; elle doit chercher à se faire oublier momentanément pour ne pas nuire à la sensation, de même que dans un orchestre bien conduit on entend des harmonies délicieuses sans pouvoir se rendre compte des instruments qui les produisent.

Enfin, il faut que le spectateur éprouve la sensation à première vue sans se douter de ce qui la fait naître.

De là, la nécessité pour le peintre de faire des sacrifices dans l'exécution de certaines parties lorsqu'il compose un tableau ; sacrifices bien plus importants que ceux qu'il a dû faire pour ses études d'ensemble en apprenant le métier.

Mais, quelle est la règle à suivre pour faire la part des choses à sacrifier ? dira-t-on.

Il n'y a pas de règles définies pour cela puisque le ta-

bleau ne se présente jamais de la même manière pour deux artistes qui le conçoivent, et qu'une idée peut se traduire par des formes et des effets divers selon la nature et le tempérament de chacun.

Cependant, nous pouvons dire que d'une façon générale, il faut sacrifier (c'est-à-dire ne pas attirer l'attention en exécutant trop précieusement) tout ce qui n'est pas l'objet du tableau ; voilà le principe. Mais, comme nous allons nous étendre longuement sur les qualités que doit posséder un tableau bien fait, les sacrifices qui s'imposent à l'artiste s'y trouveront naturellement indiqués.

DE L'ORIGINALITÉ DANS L'ART

La qualité essentielle chez un artiste, c'est l'originalité. Il faut avant tout être soi lorsqu'on produit une œuvre d'art. Il n'y a pas d'art dans un tableau s'il ne s'y trouve une note nouvelle et personnelle. Tout artiste dont le talent rappelle celui d'un autre artiste, fut-il arrivé au même degré de perfection que son maître, ne sera jamais qu'un ouvrier habile et un copiste adroit dont l'adresse de main excitant la curiosité, sans éveiller en nous d'autre sentiment, cessera bientôt de nous intéresser.

En effet, quel intérêt pouvons-nous prendre à une chose que nous avons vu faire cent fois par celui qui l'a inventée si nous la revoyons faite par un autre qui non-seulement n'y ajoute rien, mais encore en amoindrit toujours les qualités ?

Une erreur fréquente chez les amateurs ou même chez certains jeunes artistes est de croire que l'originalité

s'obtient par l'emploi de procédés spéciaux. Beaucoup d'entre eux se figurenf qu'on est original parce que, pour exécuter, on remplace la brosse ou le pinceau par le couteau à palette exclusivement, ou par les doigts, comme pour modeler, ou par tout autre engin inconnu des confrères. C'est là une erreur très grande : l'originalité réside dans la manière de concevoir une œuvre et de la présenter d'une façon toute personnelle.

Pour l'acquérir, il faut ne recevoir ses impressions que de la nature ; c'est en travaillant seul avec elle, sans préoccupation des autres artistes, loin des coteries et des écoles qu'on trouvera une note individuelle. Quand on sait dessiner et peindre convenablement une figure, il faut quitter l'atelier ou le professeur et travailler seul, quel que soit le genre de peinture qu'on ait choisi. Si l'on a besoin de conseils, on en trouvera toujours en consultant les maîtres anciens dans les musées ou les belles collections, et, nous le répétons, la nature est la seule mine où l'on puise l'originalité.

MANIÈRE DE PROCÉDER POUR FAIRE UN TABLEAU & CONSEILS SUR LA MANIÈRE DE LE COMPOSER

Lorsqu'on veut composer un tableau, il faut bien réfléchir à ce que l'on a l'intention de représenter. Admettons qu'on se soit décidé à peindre une nature morte symbolisant le lendemain d'une fête par des bonbons, des gâteaux, des fruits glacés, des flacons de liqueurs, des bouquets, etc... On devra d'abord chercher la composition du tableau sur

une feuille de papier, à l'aide d'un crayon mine de plomb, sans trop préciser, comme dans le croquis ci-dessous et sans se servir d'autres renseignements que ceux fournis par la mémoire.

Ce croquis informe a pour but :

1° de nous faire raisonner le sujet et de nous mettre sur la voie de la composition :



2° de nous renseigner sur les objets qu'il faudra se procurer pour l'exécution.

Ceci fait, l'idée sera bien arrêtée, la composition presque trouvée et l'artiste se sera tenu le raisonnement suivant :

— Si je représente le lendemain d'une fête, il faut que je détermine, par les objets que je vais grouper, quel est le genre de fête qui a pu réunir ces objets pour que le spectateur comprenne à première vue, et sans aucune explication, l'intention de l'auteur.

Supposons qu'on veuille représenter le lendemain de la fête du grand-papa. Il faudra s'efforcer de réunir des objets tels que les suivants :

Tabatière en argent à demi-enveloppée de papier de soie (ceci représente bien un cadeau offert à une personne âgée) ; un rouleau de papier attaché avec une faveur de couleur (cela évoque l'idée d'un compliment écrit par un enfant) ; une carte photographique représentant un portrait d'enfant très jeune, etc., puis, un vase quelconque, mais riche, une jardinière en cuivre repoussé, par exemple, qui aura été apportée comme présent.

Ces objets doivent être mis en évidence, en premier plan, puisqu'ils sont les prétextes qui motivent le tableau ; le reste, gâteaux, liqueurs, fruits, bouquets, deviendront, suivant leur degré d'éloignement, des accessoires plus ou moins importants qui seront traités comme tels dans l'exécution définitive.

La composition trouvée, on prendra un panneau de petite dimension et on fera une esquisse peinte.

ESQUISSE PEINTE

Cette étude a pour but de se rendre compte de l'effet qu'on veut donner au tableau ; elle est aussi très utile pour apprendre à peindre librement et de mémoire (l'esquisse se fait sans se servir de la nature). Dans l'esquisse, on doit chercher la composition d'abord, c'est-à-dire la *Ligne d'ensemble*, puis l'*Effet général* et la *Tache*.

L'esquisse est un des grands amusements de la peinture, c'est un délassement pour les artistes qui s'y livrent sans

contrainte en se laissant aller à toute la verve de leur tempérament, ce qui fait qu'ils en réunissent souvent de fort belles, supérieures presque toujours à leurs tableaux. Cela tient à la liberté complète dont ils jouissent, n'étant entravés par rien, n'ayant pas devant les yeux la nature, ce critique inflexible, ce froid railleur qui arrête l'enthousiasme en prouvant sans cesse leur infériorité ; ils se livrent alors à l'inspiration et trouvent souvent des hardiesses de conception et des bonheurs d'exécution qui rendent les esquisses si intéressantes pour les connaisseurs.

L'esquisse, bien que très attrayante, n'est pas aussi facile à faire qu'on pourrait le croire tout d'abord et il faut une grande habitude de peindre pour que ce travail puisse être suivi dans l'exécution. Elle n'est en réalité que le plan du tableau ; mais, il ne suffit pas que ce plan soit joli, il faut encore qu'il soit exécutable ; aussi, est-il impossible de faire une bonne esquisse sans avoir fait beaucoup d'études d'après nature pour posséder à fond la mémoire de la forme, de la couleur et de la dimension relative des objets.

Ce genre de travail est tout différent de celui qu'on fait d'après nature, il lui est même diamétralement opposé puisque l'esquisse est l'esprit seulement de la peinture, que tout y est résumé à grands traits, que l'artiste ne s'attache qu'au côté saillant des choses, tandis que l'étude est la reproduction exacte de la nature autant qu'il est possible.

DE LA COMPOSITION DES LIGNES D'ENSEMBLE

Il y a trois règles indispensables à observer dans la composition d'un tableau :

1° La *Ligne*, 2° l'*Effet* et 3° la *Tache* qui est le complément inséparable de l'*Effet*.

Pour la *Ligne d'ensemble*, nous prions le lecteur de voir dans la première partie de notre *Manuel pratique* (page 25), le chapitre qui traite de la composition des *Natures mortes* : nous avons donné là les conseils nécessaires sur ce sujet et nous ne pourrions que nous répéter.

DE L'EFFET

La plupart des amateurs, et même certains peintres, ne se préoccupent pas assez de l'*effet* lorsqu'ils font un tableau ; ils oublient qu'un tableau doit être vu à distance pour le juger d'un seul coup d'œil dans son entier, et pensent avant tout à l'exécution qui devrait être secondaire cependant.

Quand un tapissier drape un rideau, il s'attache avant tout à trouver des plis harmonieux qui fassent un bel *effet* quand on le regarde à la distance voulue. Qu'importe que les points de couture soient plus ou moins réguliers ? Ce qui frappe avant tout c'est l'*effet* général.

Pour juger un tableau, il faut en être éloigné d'une dis-

tance trois fois égale à sa plus grande dimension, et, lorsque vu de la sorte il fait bon *effet*, le but est atteint.

Cela nous met en mémoire une anecdote sur Rembrandt, l'illustre maître hollandais.

Ayant reçu la visite d'un amateur, comme ce dernier s'approchait trop pour regarder un tableau que le maître venait de terminer, celui-ci impatienté lui dit : « Reculez-vous, Monsieur, la peinture est faite pour être vue et non pour être sentie ».

Nous ne voulons pas dire qu'il faille lâcher l'exécution pour que l'*effet* soit bien rendu ; non, mais c'est lorsque l'*effet* est bien cherché et arrêté qu'on doit s'occuper d'exécuter en se reculant souvent pour voir si les détails qu'on ajoute ne nuisent pas à l'ensemble ; dans ce cas, il faut les supprimer sans hésitation.

L'*effet* tient la première place dans la composition d'un tableau ; s'il est bien rendu, il attire et retient les regards du spectateur. Pour les Natures mortes, bien que les *effets* soient moins variés que dans le Paysage, ils sont encore nombreux.

Il y a d'abord l'*effet* éclairé de face, l'*effet* éclairé de droite à gauche dont on se sert généralement en employant un fond foncé ; puis, l'*effet* à contre-jour où la lumière venant du fond du tableau silhouette vigoureusement les objets, l'*effet* éclairé de dessus, l'*effet* éclairé par une lumière telle que lampe, bougie, etc., les *Natures mortes* éclairées en plein air par un jour gris ou éclairées en plein soleil.

Mais, l'*effet* le plus simple, le plus constant, par conséquent le plus à la portée de tout le monde, c'est l'*effet* éclairant les objets de gauche à droite ; c'est celui qu'on emploie le plus communément. Lorsque après avoir choisi un effet, on peint une esquisse, il faut s'attacher à bien équilibrer les éclats de lumière par des *Rappels* raisonnés qui ne nuiront pas à la note la plus brillante du tableau qui

doit être unique d'intensité. Quand on a le bonheur d'avoir dans un tableau un grand *brillant* et deux *rappels* qui s'étagent en pyramide, tels que dans la figure ci-dessous, cela est d'un *effet* heureux.

Il arrive très fréquemment, dans la réunion des objets divers qui composent une nature morte, que ces objets produisent des éclats lumineux ou des notes de couleur



intense qui brillent avec autant d'éclat les unes que les autres. C'est alors que l'artiste est obligé de faire des sacrifices pour obtenir de l'harmonie, sacrifices qui consistent à éteindre certaines notes trop vives en plaçant des étoffes qui portent des ombres sur ces objets et diminuent leur éclat.

Nous expliquerons plus loin la manière de poser ces étoffes pour obtenir un bon résultat.

DE LA TACHE D'UN TABLEAU

On nomme ainsi la couleur ou la note dominante d'un tableau. On dit d'un tableau bien composé comme harmonie de couleur qu'il est d'une *tache* heureuse, et, s'il est mal équilibré, qu'il est mal *taché* ou d'une *tache* désagréable.

La *tache* a donc une grande importance et tous les artistes anciens ou modernes s'en sont préoccupés plus ou moins ; nous disons plus ou moins, car chaque artiste possède, quel que soit son talent, une tendance instinctive, un tempérament personnel qui le pousse à rechercher plus spécialement le dessin ou la couleur. On peut, sans hésitation, ranger les peintres en deux classes bien distinctes : les dessinateurs et les coloristes, car il est fort rare qu'un artiste possède à la fois et au même degré ces deux importantes qualités.

Si le peintre est coloriste, lorsqu'il a l'idée de faire un tableau, ce qui se présente avant tout à sa conception, c'est la *tache ;* il y sacrifiera, sans s'en douter, toute la composition, ne pensera qu'à cela, et, s'il cherche l'esquisse que nous prenons pour exemple, il pensera de suite à la *tache* dominante que mettra le cuivre et c'est par cette *tache* qu'il commencera à peindre après un dessin préalable qui lui en marquera la place. Lorsque cette *tache* ou note lumineuse sera posée, il se préoccupera de son accord et des *rappels* qui doivent l'accompagner.

Il y a des règles de goût qu'il ne faut pas méconnaître. Cette *tache*, quoique posée avec une grande justesse de ton, n'a pas pour cela toutes les qualités requises ; il faut encore qu'elle soit posée juste à sa place dans la toile : pas

au milieu, ce serait d'un vilain effet; pas dans les coins de la toile, cela dérangerait l'harmonie et entraînerait l'œil du spectateur loin du centre du tableau, ce qui doit être évité.

Cette *tache* doit donc être placée aux deux tiers de la toile et ne formant milieu ni avec sa hauteur ni avec sa largeur. La *tache* a, dans un tableau, la même importance que le dessin; car, si la composition est bien ordonnée, si les lignes en sont heureuses, tout cela peut être détruit par des *taches* malheureuses placées hors de propos.

DES RAPPELS

Dans un tableau de Natures mortes bien taché, s'il se trouve un objet donnant une note de couleur intense tel que vermillon, bleu, jaune très vif, etc., cette note ne doit jamais être seule de sa couleur; elle doit être accompagnée, dans un endroit quelconque, par une ou deux autres semblables, quoique moins vives, qui sont un écho de la première et qui doivent s'amoindrir en s'éloignant.

Cet écho se nomme *rappel* en terme d'atelier. Le *rappel* doit aussi se retrouver dans les éclats de lumière comme il est dit dans le chapitre de l'*effet*.

DE L'ENVELOPPE ET DE LA TENUE D'UN TABLEAU

L'*enveloppe* et la *tenue* sont indispensables dans un tableau et ne peuvent exister l'une sans l'autre; en effet, un

tableau qui manquerait de *tenue* manquerait nécessairement d'*enveloppe :* c'est ce que nous allons expliquer.

L'*enveloppe* a une importance considérable ; elle est le complément des valeurs, qui, sans elle, ne seraient pas parfaites malgré toute la justesse avec laquelle on les aurait observées.

On sait combien il est désagréable de regarder une peinture sèche et sans modelé, comme en font les débutants qui travaillent sans conseils : les contours de chaque objet sont arrêtés, durs, secs, sans modelé sur les bords, enfin manquent d'*enveloppe.* L'*enveloppe* est l'art de noyer les contours de chaque chose sans en perdre la forme ; c'est ce qui donne de l'air et de l'harmonie.

Parmi les modernes, Henner et Puvis de Chavannes ont poussé au plus haut degré l'art d'*envelopper* et l'examen de leurs œuvres démontrera, mieux que nos observations, son but et son utilité.

Cependant, nous allons essayer de citer un exemple :

Supposons qu'on veuille peindre une bille de billard ; on prendra un compas, on tracera un rond, puis, on peindra cette bille ; et comme on s'efforcera de ne pas perdre le trait, il en résultera une petite sécheresse au bord qui détruira le modelé. La bille se modèlera bien dans le milieu si on a mis les valeurs justes, mais les bords s'aplatiront et donneront l'aspect d'une moitié de bille. Pour éviter cela, il faut absolument *noyer le contour*, c'est le seul, le vrai moyen.

Nous recommandons à tous ceux qui se livrent à l'art de la peinture de voir au Louvre les toiles de Chardin, ce maître incomparable qui, dans les natures mortes, a su si bien *envelopper* la forme en lui conservant son beau dessin.

DE LA TENUE DANS UN TABLEAU

Un tableau qui se *tient* quand les valeurs sont justes, qu'il est bien enveloppé, que rien ne détonne, qu'on ne rencontre pas d'accents trop vifs, de notes trop intenses qui soient criardes et viennent gêner l'harmonie en prenant une place trop considérable. Il faut encore que l'exécution, bien raisonnée dans toutes ses parties, laisse à chaque objet l'importance qu'il doit avoir.

Lorsqu'une peinture a toutes ces qualités, on dit qu'elle se *tient* bien ou qu'elle est d'une belle *tenue.*

Ce terme s'emploie aussi pour la composition d'un tableau. Quand les lignes sont harmonieuses et bien équilibrées, que chaque objet a bien sa dimension relative, que l'idée qu'il doit évoquer est compréhensible à première vue on dit alors :

C'est une composition qui se *tient* bien.

DE LA DISTINCTION DANS L'ART

La peinture doit être distinguée, c'est une des conditions première de l'art. Le choix du sujet, dans un tableau de *Nature morte*, ou de tout autre genre, ne doit jamais être trivial.

Millet a dit qu'une pomme de terre était quelquefois aussi belle qu'une grenade; nous sommes de son avis à la condition toutefois qu'elle soit présentée d'une façon artistique.

Philippe Rousseau a peint des fromages hideux qui étaient d'une vérité repoussante, et, quoique nous préférions ses autres tableaux, nous devons reconnaître qu'il les a traités avec tant d'art que la beauté de l'exécution fait oublier la laideur du sujet.

Donc on peut peindre les objets les plus communs à la condition que l'art soit avant tout respecté : le respect de son art est comme le respect de soi-même.

EXÉCUTION

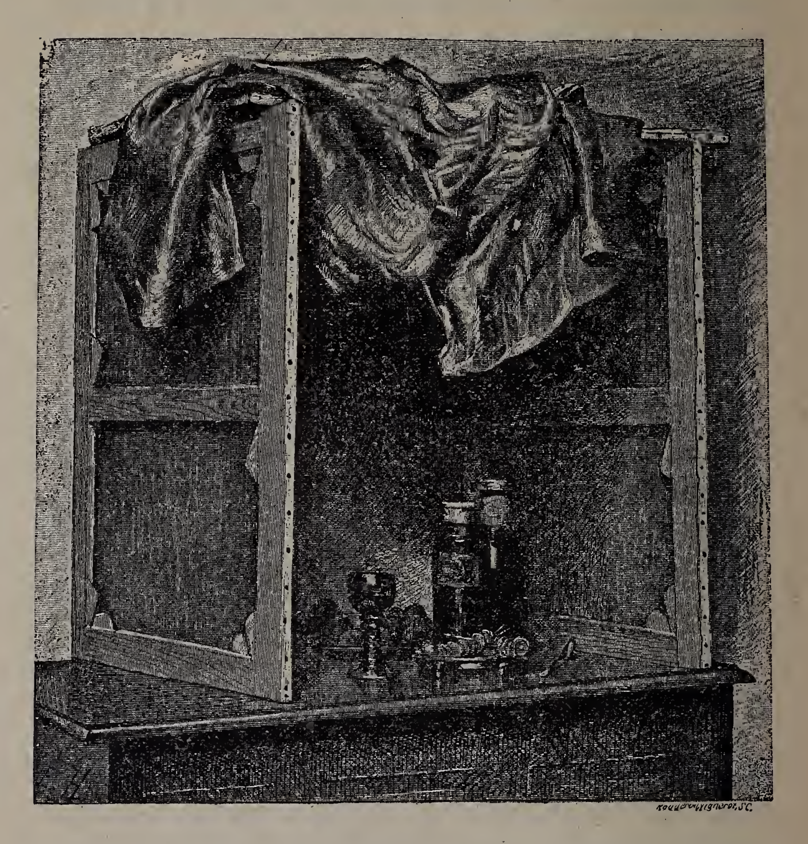
La toile étant choisie gris clair, il est utile pour les débutants de la couvrir d'abord d'une feuille de papier de la même dimension fixée par des punaises sur l'épaisseur et dans le haut du châssis. Ce papier doit être mince, car devant servir à dessiner pour ne pas fatiguer la toile, il faut qu'on puisse aisément décalquer en plaçant, derrière le dessin, un papier NOIRÇI GRAS et en repassant sur tous les traits avec un crayon mine de plomb dur. Ce travail serait très difficile à faire si le papier était épais.

La toile ainsi couverte, on groupe les objets sur une table en s'efforçant de les disposer comme ils ont été indiqués dans l'esquisse. Si l'on a besoin d'éteindre certains accents trop vifs ou si l'on désire mettre dans l'ombre certaines parties du tableau, voici un moyen simple et pratique d'obtenir le résultat là où il est nécessaire.

Il consiste à placer verticalement deux toiles sur la table en les appuyant au mur. On les recouvre par une troisième sur laquelle on étale un morceau d'étoffe qu'on

laisse pendre suivant les endroits ou l'on veut faire porter des ombres.

Lorsque les objets sont groupés, on dessine sur le papier



en se servant de fusain pour bien mettre l'effet en même temps que la forme juste.

Le dessin achevé, on le décalque comme il est dit plus haut, et on obtient un trait net sur une surface qui n'est pas fatiguée, ce qui n'aurait pas lieu si on dessinait directement sur la toile.

On repasse ensuite le dessin en se servant d'encre de Chine à l'aide d'un pinceau long et mince, dit pinceau à filets, ou d'un manche de brosse taillé très pointu si la toile étant grasse refusait de prendre l'encre. Ceci fait avec beaucoup de soin, on prépare un ton composé de blanc, de noir et d'ocre rouge avec lequel on met le tableau à l'effet en employant la couleur plus ou moins liquide selon que les ombres sont plus ou moins foncées.

Dans cette première opération, le tableau est construit et a déjà son aspect.

On peut aussi employer le fusain pour mettre le tableau à l'effet quand le trait a été passé à l'encre de Chine. Dans ce cas, il faut le fixer avant de commencer l'ébauche pour obtenir des tons toujours frais, ce qui serait impossible si le charbon se mêlait à la couleur.

On procède ensuite à l'ébauche, ainsi qu'il est indiqué dans la première partie du *Manuel Pratique*, page 21, Ch. *Manière de peindre un ensemble.*

L'ébauche terminée, il faut la laisser sécher plusieurs jours ; plus on la laissera sécher avant d'exécuter définitivement, plus il sera facile d'éviter les *embus*.

Lorsqu'on termine un tableau de nature morte, on doit penser d'abord à profiter le plus possible de l'ébauche, en tenant compte des valeurs qui y sont souvent très justes et qu'il faut s'efforcer de conserver tout en poussant un peu plus avant l'exécution : toujours commencer par les plans les plus éloignés pour terminer par ceux qui sont les plus rapprochés.

Les parties principales, celles qui motivent le tableau, doivent être rendues de façon qu'on reconnaisse le tissu de chaque chose. On doit donc trouver des factures différentes pour peindre chaque objet et la correction du dessin facilitera beaucoup ces recherches.

Il ne faut pas peindre du bois, du marbre, du bronze, etc., comme on peindrait des étoffes, des fleurs et autres objets légers. L'exécution doit être plus sèche et plus lisse pour du marbre que pour du bois ; elle doit être très légère pour les fleurs et tout à fait transparente et mince pour de la mousseline. Il faut peindre plus lourdement (c'est-à-dire avec plus de pâte) du velours et du drap que de la toile ou de la soie, etc., etc...

En s'y prenant ainsi, on évitera l'égalité dans l'exécution qui est toujours d'un si vilain aspect.

N'empâtez que quelques parties, dans les lumières seulement et *jamais* dans les ombres.

Evitez que la touche laissée par la brosse reste visible. Il ne faut pas que l'on puisse dire :

— Ceci a été peint avec une brosse plate, cela avec une brosse ronde, etc...

Enfin, nous le répéterons sans cesse : Le *procédé* doit toujours rester invisible sous peine d'enlever le charme mystérieux qui est la première qualité d'un tableau bien fait.

DE L'EMBU

L'*Embu* est un des grands désagréments de la peinture ; il est très difficile à éviter, voici pourquoi :

L'*Embu* provient du dessous, qui, n'étant pas assez sec, absorbe l'huile et tous les liquides en général contenus dans la couleur que l'on pose sur une ébauche trop récente.

Exemple : — Prenez une toile très sèche, apprêtée depuis six mois ou davantage, peignez dessus n'importe quoi avec

telle couleur que vous voudrez : si vous couvrez cette toile dans la séance et que vous n'y retouchiez jamais, la peinture restera brillante, sans aucun *embu*, et n'aura pas besoin d'être vernie, car le dessous étant très dur n'absorbera rien de la couleur fraîche.

Si, au contraire, vous retouchez cette ébauche dès qu'elle paraît sèche au toucher, tout ce que vous ajouterez sera *embu* le lendemain. La partie liquide de la nouvelle couleur sera, en quelques heures, absorbée par le dessous : il ne restera plus que la couleur seule qui deviendra terne et grise, n'ayant plus ni vigueur, ni coloration, ce qui se nomme *embu*.

Dans cet état, le tableau est très désagréable à regarder, surtout pour l'artiste qui en est l'auteur, car il ne reconnaît plus ce qu'il a fait et se désole souvent à tort en trouvant mauvaises certaines parties devenues momentanément invisibles et qui sont en réalité très bonnes.

On remédie à cet inconvénient de différentes façons :

Un moyen employé généralement est celui qui consiste à frotter légèrement les parties *embues* avec une brosse bien propre que l'on trempe dans l'huile de lin en ayant soin de laisser sur la peinture le moins d'huile possible. Ce procédé enlève l'*embu* mais a l'inconvénient de faire jaunir les tons clairs si on oublie d'essuyer entièrement les parties qu'on ne repeint pas de suite après les avoir frottées d'huile.

Nous nous servons d'un autre procédé qui nous réussit depuis de longues années et que nous croyons très recommandable.

Nous employons le vernis *Dammar* (il se trouve chez tous les marchands de couleurs fines) ; c'est un vernis spécial pour retoucher, sans inconvénient, la peinture, à la condition d'en étaler très peu sur la toile quand elle est sèche.

Voici comment on s'y prend :

L'ébauche étant sèche, on trempe une brosse (toujours excessivement propre), dans le vernis *Dammar* et on frotte légèrement toute la surface de la toile en laissant très peu de vernis sur la peinture. L'*embu* disparaît complètement et le vernis laisse un mordant très agréable qui accroche la peinture nouvelle et facilite l'exécution définitive.

D'une façon générale, il ne faut jamais enlever l'*embu* sans s'être assuré (en touchant légèrement avec le doigt médium), que la peinture est bien sèche ; sans cela, l'huile où le vernis qu'on appliquerait détremperait la couleur et brouillerait tout.

On peut ainsi enlever l'*embu* autant de fois qu'on le trouve nécessaire et jusqu'à l'achèvement du tableau.

DU GRAISSAGE ET DU DÉGRAISSAGE DES TOILES

Quand on se sert d'huile de lin en trop grande quantité ou qu'on a enlevé l'*embu* plusieurs fois avec de l'huile, il arrive souvent, lorsqu'un tableau a été très travaillé, que la peinture se graisse et refuse de recevoir toute nouvelle retouche ; la peinture fraîche ne peut plus mordre sur l'ancienne et il devient impossible de rien ajouter.

Pour éviter cet inconvénient, on peut employer différents moyens, mais nous ne parlerons ici que d'un seul parce qu'il est infaillible et que sa simplicité le fait préférer à tout autre.

Voici en quoi il consiste :

Après s'être assuré que la couleur est bien sèche, on

prend une grosse pomme de terre qu'on coupe en deux et on frotte la peinture avec la partie intérieure. Aussitôt que la pomme de terre se sèche, on la coupe de nouveau en enlevant seulement une tranche très fine chaque fois. Quand toute la toile est ainsi dégraissée, on la lave avec une éponge afin qu'il ne reste pas de jus de pomme de terre. Si, dans certaines parties, la couleur refuse de recevoir l'eau, c'est qu'elles ne sont pas suffisamment dégraissées; il faut alors recommencer jusqu'à ce que l'eau forme un vernis partout, ce qui demande très peu de temps. Lorsqu'on a obtenu le résultat désiré, on lave et on essuie bien la peinture avec un chiffon propre, puis on laisse sécher une heure ou deux.

On peut ensuite repeindre comme si la toile était vierge.

DU VERNISSAGE D'UN TABLEAU

Lorsqu'un tableau est entièrement exécuté, il ne reste plus qu'à le vernir pour enlever les embus. Il est bon d'attendre quelques mois avant de faire cette opération pour éviter de faire *craqueler* la peinture. Mais, si pour des raisons quelconques, on était obligé de vernir plus tôt, on pourrait le faire sans danger environ quinze jours après la terminaison du tableau en employant un vernis léger qui suffit provisoirement.

Lorsqu'on veut vernir définitivement, on achète du *vernis à tableaux* chez un marchand de couleurs fines; on en verse une petite quantité dans un récipient (après s'être assuré que cet objet ne contient pas de poussière), puis, on se sert, pour l'étendre sur la toile, d'une grosse brosse

plate si le tableau est petit, et d'une brosse dite queue de morue, si le tableau est grand.

Au bout de peu de temps, la peinture absorbe le premier vernis et le tableau devient terne ; il faut donc le revernir, et cette fois on peut employer davantage de vernis en ayant bien soin cependant de ne pas en mettre trop, car cela occasionnerait des coulures qui seraient d'un très vilain effet.

DU CHANSI

Le *chansi* est cette buée bleuâtre qu'on voit sur les tableaux qui ont été vernis trop tôt ou avec un vernis trop épais. Généralement, il suffit de frotter légèrement le tableau avec un morceau d'étoffe de soie telle qu'un vieux foulard pour que ces parties bleues disparaissent pour ne plus revenir ; mais, dans le cas où elles persisteraient, il n'y a qu'à tremper légèrement une brosse bien propre dans de l'huile de lin et à en frotter tout le tableau en en laissant très peu sur la peinture.

Cette façon d'opérer, très facile d'ailleurs, détrempe le vernis et enlève le *chansi*. Si le vernis mettait plusieurs jours à sécher quand on l'a frotté d'un peu d'huile, il ne faudrait pas s'en étonner.

DU DÉVERNISSAGE D'UN TABLEAU

Ce travail est important et difficile.

Lorsqu'un tableau a été verni, si on voulait repeindre certaines parties jugées mauvaises ou réparer des accidents, il ne faudrait jamais faire ces retouches sans dévernir préalablement.

Le dévernissage se fait ordinairement par des spécialistes, mais chacun peut le faire avec de la patience.

Voici comment il faut procéder :

On frotte légèrement avec le pouce, et toujours à la même place, sur une étendue de quatre ou cinq centimètres environ : le vernis commence alors à se rayer, puis il se détache de la peinture en formant une poussière très fine : il est quelquefois très dur à entamer, mais il cède toujours après quelques minutes de persévérance et le reste s'enlève ensuite facilement. On juge du résultat de l'opération en se penchant sur le côté ; les parties dévernies apparaissent mates et fraîches tandis que celles non dévernies sont brillantes et jaunes.

On peut, pour commencer à enlever le vernis, prendre une pincée de ponce en poudre, mais il faut beaucoup d'attention pour ne pas aller trop profondément et attaquer la peinture, ce qui arriverait surtout si l'on commençait sur une partie peinte en glacis.

Il y a d'autres procédés pour dévernir, mais ils sont plus difficiles et offrent plus de danger d'abîmer la peinture.

DU CRAQUELÉ OU FAÏENÇAGE DES TOILES

Le *craquelé* résulte de l'emploi du vernis appliqué trop tôt sur une peinture insuffisamment sèche.

Il est facile d'observer comment la couleur se sèche quand on laisse une palette chargée pendant plusieurs jours ; il se forme sur chaque couleur une petite peau qui la recouvre et si on laisse la palette dans cet état, au bout de quelques mois, la petite peau augmentant peu à peu d'épaisseur envahit toute la couleur qui ne forme plus qu'un seul bloc.

Donc, le même effet se produit sur la toile et, si l'on vernit un tableau dont les dessous ne sont pas secs, voici ce qui arrive :

Le vernis étant très siccatif se durcit vite et tire sur la couleur dont le dessous est frais; la peau se sépare alors du dessous et se casse à la façon des vieilles faïences.

Le même inconvénient a lieu quand on repeint avec beaucoup de siccatif sur une ébauche qui n'est pas suffisamment sèche.

Pour éviter ces accidents, il ne faut vernir un tableau que plusieurs mois après l'avoir terminé, employer très peu de siccatif pour l'exécuter et surtout ne jamais l'employer seul ; l'huile et l'essence retardant son action siccative donnent une élasticité qui empêche le *craquelé* ou faïençage de se produire.

FLEURS ET FRUITS

Les conseils que nous avons donnés pour peindre les tableaux *de nature morte* s'appliquent également aux tableaux de *fleurs* et de *fruits*.

Les fleurs en effet, qu'elles soient placées dans un vase ou disposées autrement, dès qu'on les peint à l'atelier, appartiennent au genre dit : *nature morte*, et les tableaux qui les représentent dans un intérieur doivent posséder toutes les qualités que nous avons énumérées dans les chapitres précédents.

L'artiste qui se destine spécialement à ce genre doit étudier beaucoup et dessiner sans relâche, car ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra, s'il est coloriste, mettre à profit cette importante qualité et obtenir un bon résultat.

Quand on regarde une fleur, ce qui frappe tout d'abord, c'est la beauté et l'intensité du ton, c'est ensuite la grâce de sa forme. Si on essaie de la peindre, voici généralement ce qui arrive :

Sachant peu dessiner, on attaque hardiment le ton, et, si l'on est bien organisé, on le trouve de suite ; ceci n'est que la tache, c'est facile à faire ; mais, si l'on est plus exigeant et qu'on veuille pousser plus loin l'exécution, on retouche pour trouver la forme, et alors, tout est perdu : la

fraîcheur disparaît, la valeur se perd et la fleur est lourde, brutale, mauvaise.

Pour éviter cet écueil, il faut connaître à fond le dessin et la construction de chaque fleur. On ne peut dessiner tout d'abord un tableau de fleurs comme on dessine un paysage avant de le peindre et se débarrasser, pour ainsi dire, du dessin momentanément pour ne s'en occuper que d'une façon secondaire en exécutant. La fleur ne pose pas longtemps, elle bouge et change de forme en se fanant, ce qui déplace rapidement les lignes de la composition. On est donc obligé de la peindre vivement après une simple mise en place et un dessin sommaire : il faut savoir beaucoup, puisque dans l'exécution définitive, on est obligé de se préoccuper à la fois de trouver la forme, le ton, les valeurs, etc., etc....

Lorsqu'un spécialiste en ce genre veut faire un tableau, il commence, comme dans les natures mortes, par une esquisse. Cette esquisse doit être combinée de façon à pouvoir se procurer toutes les fleurs qui entrent dans sa composition. Il doit donc connaître l'époque où fleurit chaque espèce pour ne pas s'exposer, quand il fera le tableau, à changer les *taches* qu'il a voulues dans son esquisse ou à être obligé de faire certaines parties de *chic*, c'est-à-dire sans la nature.

Quand l'esquisse est trouvée et que l'on a acquis la certitude de n'y rien changer, on ébauche le tableau de mémoire, sans modèles, pour le bien mettre en toile. Dans cette ébauche, on se préoccupe seulement de la composition, des lignes d'ensemble et des taches qui donneront l'*aspect* en évitant de trop faire (si l'on sait beaucoup), pour ne pas être tenté, en finissant, de laisser des parties à peu près bonnes comme il s'en trouve souvent dans une ébauche.

Pour les fleurs de jardins comme celles des arbres fruitiers, tels que pommiers, cerisiers, pêchers, etc..., qui fleurissent en plein air, elles font partie du *Paysage*, et comme nous aurons beaucoup à dire sur ce sujet, nous pensons que le lecteur trouvera, dans nos conseils, tous les renseignemenıs qui lui seront nécessaires.

ÉBAUCHE D'UN TABLEAU DE FLEURS

L'ébauche du tableau doit être légère et vague dans ses contours pour être utile sans occasionner aucune gêne. On doit employer beaucoup de siccatif dans cette préparation, surtout dans les couleurs franches où il n'entre pas de blanc d'argent. Il faut, quand on exécute définitivement, et avec la nature, que les dessous soient très secs, autrement ils se détremperaient sous la brosse et empêcheraient de trouver le ton en même temps qu'ils gêneraient le dessin : s'ils étaient à peu près secs seulement, ils auraient encore l'inconvénient de faire naître l'*embu*, comme nous l'avons dit précédemment.

DE L'ASPECT D'UN TABLEAU

Le peintre de fleurs a ce grand avantage sur les autres peintres : c'est que, connaissant bien de mémoire la forme et la couleur de son modèle, il lui est plus aisé de donner à

ses créations un *aspect* que la nature ne viendra pas détruire quand il la copiera pour terminer.

Cet avantage est précieux, car l'*aspect* d'un tableau est chose importante, c'est le complément de l'effet, il va de front avec ce dernier : on dit d'un tableau qui se présente avec toutes les qualités indispensables, heureuses dispositions des lignes d'ensemble, justesse d'effet, harmonie des taches, etc..., c'est d'un bel *aspect*.

Pour nous résumer, nous dirons que dans l'ébauche on ne doit se préoccuper que de l'*aspect*, et qu'en terminant, c'est-à-dire en exécutant chaque fleur, on doit penser avant tout à ne pas perdre l'*aspect*, ce qui arriverait immanquablement, si, ne pensant pas continuellement à l'ensemble, on détaillait chaque partie comme si elle était vue seule. Il ne doit y avoir que le groupe principal qui soit très poussé dans l'exécution des détails ; le reste, servant d'accompagnement, doit être simplifié.

DE LA MISE EN TOILE

La mise en toile a une importance capitale et ne s'obtient qu'avec la longue pratique de la peinture. C'est une promptitude de coup d'œil, une sûreté de jugement, une habileté de tour de main qui ne viennent qu'avec le temps ; c'est l'art de placer à l'endroit qui lui convient les objets qui composent un tableau.

Les commençants (nous voulons parler de ceux qui, ayant fait déjà beaucoup d'études, essaient de faire un tableau) sont souvent obligés de faire ajouter ou recouper de la toile à leur tableau pour le remettre en place, s'aper-

cevant trop tard que la composition est trop sur le côté ou trop grande pour la toile et touche le cadre en haut ou en bas, ce qui fait mal.

Nous avons peu de conseils à donner pour éviter ce désagrément qui vient seulement du manque d'habitude



c'est en faisant beaucoup de tableaux qu'on se corrigera de ce défaut. Pourtant, comme il arrive souvent qu on met mal en toile parce qu'on fait les objets trop grands pour le format qu'on emploie, nous conseillons de tracer, tout autour sur la toile, un trait la réduisant comme dans la figure ci-dessus, afin de se réserver de l'espace autour de la

composition ; puis, de déterminer le milieu par des lignes tracées en diagonale pour éviter de placer les objets trop sur le côté.

En prenant les NATURES MORTES et les *Fleurs* pour développer nos observations, nous comprenons dans ce genre les *Fruits* et les *Intérieurs* qui se rattachent directement aux natures mortes et dont la composition, lorsqu'on fait un tableau, est sujette aux mêmes lois.

Nous avons dit en parlant des *Intérieurs* comment on doit les peindre d'après nature quand on fait des études (première partie du *Manuel Pratique*, page 55) ; nous complèterons nos renseignements sur ce sujet lorsque, en traitant les tableaux de *figures,* nous parlerons des tableaux de *genre.*

PAYSAGE

Le tableau de *Paysage* doit se faire à l'atelier ; les études seulement se font d'après nature.

L'expérience nous a prouvé que l'on perd à peu près son temps lorsqu'on tente de faire directement un tableau d'après nature. Si certaines parties de l'exécutiou gagnent à être faites du coup, c'est-à-dire en copiant la nature au lieu de recopier une étude, l'ensemble y perd toujours, et quand le tableau revient à l'atelier, il est à refaire presque entièrement.

Il est déjà difficile de mener à bien une étude de petite dimension et cette difficulté augmente quand on tente de faire une étude plus grande. L'inconstance de l'effet, la poussière, le vent, le soleil, etc..., sont des inconvénients qui viennent s'ajouter à la difficulté de ne pouvoir peindre toutes les parties de la toile dans la même séance. Il en résulte qu'une grande étude est ıarement aussi juste d'effet et aussi bien peinte qu'une petite, à plus forte raison est-il difficile de faire un tableau d'après nature.

CE QU'ON ENTEND PAR FAIRE UN TABLEAU

Beaucoup d'amateurs pensent à tort que pour faire un tableau, il suffit tout simplement d'agrandir une étude et que la dimension seule lui assure ce titre. C'est une erreur, la dimension ne fait rien à la chose et les qualités exigées dans un tableau de paysage sont tout autres que celles nécessaires aux études ; aussi, est-il très difficile de faire un tableau, difficile à ce point que beaucoup d'artistes de talent n'y parviennent pas toujours et ne nous montrent que des études plus ou moins grandes, souvent très belles, mais auxquelles il manque certaines conditions essentielles pour devenir des tableaux.

C'est que si l'étude est l'imitation servile autant que possible de la nature, elle n'est que le document qui sert à faire le tableau. Les études sont la bibliothèque de l'artiste où il puise tous les renseignements dont il a besoin, mais rien de plus.

Le tableau, au contraire, est l'expression d'une émotion ou d'un sentiment et non l'imitation de la nature ; ce qui le prouve, c'est que lorsqu'on a fait une étude qui paraît bonne et qu'on l'agrandit pour faire un tableau, on s'aperçoit qu'elle devient moins intéressante et on est amené à en changer peu à peu les parties principales trouvant que le ciel n'est pas d'un dessin suffisant pour être agrandi, que l'effet n'est pas assez accentué, qu'une petite figure est nécessaire pour donner de la vie, qu'il faut ajouter des animaux ou mettre un bateau au premier plan si l'on y a mis de l'eau, etc., etc...

Toutes ces petites concessions s'imposent à l'artiste, et, quel que soit le genre de tableau, il ne méritera ce titre qu'à la condition d'évoquer le souvenir d'un effet déjà vu. Or, pour arriver à ce résultat, il faut que l'artiste ait observé souvent ce qu'il veut rendre, qu'il ait pris des notes, fait des croquis et des études, car l'effet ne se présentant jamais d'une façon absolument semblable, il lui faut résumer toutes ses observations et ne prendre que le



côté saillant des choses, choisissant ce qui donne le caractère de l'effet qu'il cherche à obtenir.

Prenons pour exemple un bord de rivière :

Supposons qu'on veuille peindre un effet du soir, après le coucher du soleil, au crépuscule si poétique en été ! Pour rendre cette impression que chacun a ressentie, il faut avoir observé les phénomènes que la nature nous montre à ce moment et choisir ceux qui se voient le plus fréquemment.

Exemple : — la limpidité de l'eau qui reflète complètement le paysage, le léger brouillard qui flotte sur l'eau, un croissant lumineux au ciel donnant bien la sensation du jour qui s'achève, la tranquillité de l'air qui laisse monter toute droite la fumée des cheminées, les bateaux amarrés à la berge et comme abandonnés, des fenêtres éclairées par des lumières placées à l'intérieur ; enfin, tout ce qui caractérise l'effet du soir, en évitant de donner de la vie et du mouvement, en supprimant les figures et les animaux qui sont rentrés à cette heure, ou en leur donnant (si leur présence est indispensable) des poses nonchalantes ou couchées, indiquant la lassitude des travailleurs champêtres après le rude labeur du jour.

On voit qu'il est difficile de trouver réunies toutes ces conditions, et, si on les rencontre, comme elles ne sont que passagères, on ne peut en faire que des études imparfaites qui seraient insuffisantes si, les agrandissant pour faire un tableau, on ne possédait pas d'autres documents.

Nous ne pouvons indiquer la manière de traiter chaque effet, cela nous entraînerait hors du cadre que nous nous sommes imposé. Les conseils que nous venons de donner s'appliquant à tous les effets, nous pensons qu'on devinera aisément ceux que nous omettons à dessein.

Bien qu'il soit rare que l'agrandissement exact d'une étude suffise pour qu'elle devienne un tableau, il n'en est pas moins indispensable de faire une étude très poussée et un dessin très sincère de la forme quand on travaille dans ce but. L'étude ainsi *poussée* est souvent inférieure à celles qu'on fait sans autre préoccupation qu'un agrandissement quelconque, mais elle contient plus de renseignements ; c'est là le principal, car ce n'est qu'en faisant le tableau qu'on s'aperçoit des nombreux documents qui font défaut.

AGRANDISSEMENT DE L'ÉTUDE AU MOYEN DES CARREAUX

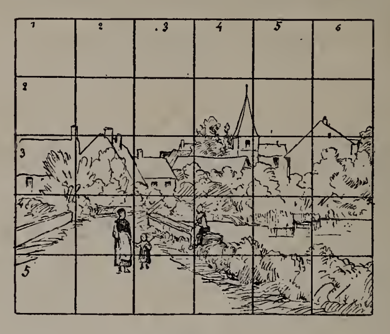
Ayant fait l'étude que nous venons de recommander, si on a eu le soin de la dessiner avec sincérité, il ne sera pas nécessaire de faire un dessin pour l'agrandir ; il suffira de la calquer si toutefois elle est bien sèche et qu'on puisse appliquer le calque sans rien effacer. Dans le cas contraire, voici ce qu'il faut faire :

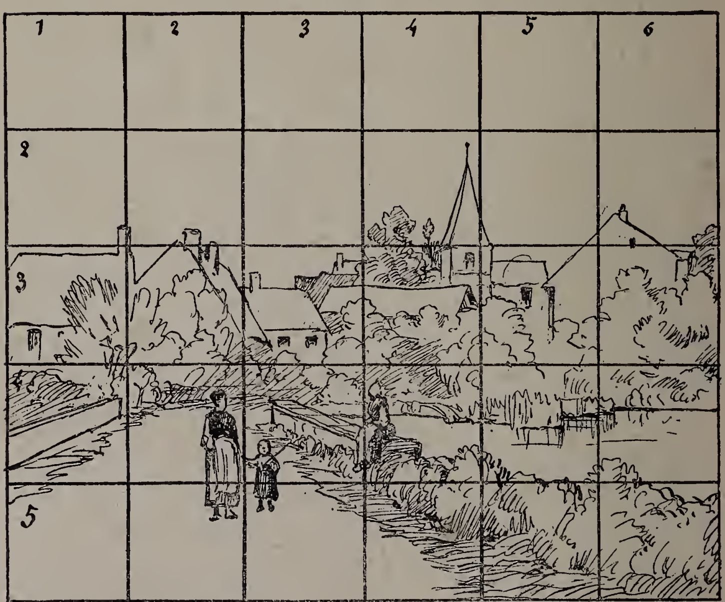
Avec l'aide d'un compas, divisez la toile en autant de carreaux qu'il vous plaira et marquez les divisions au crayon sur l'épaisseur de la toile. Ceci fait, prenez des semences (petits clous semblables à ceux qui servent à tendre la toile) et enfoncez-en une à la place de chaque trait. Lorsque la toile sera ainsi garnie tout autour, prenez une pelote de fil, blanc, si l'étude est foncée, noir, si elle est claire, et tendez des fils en les tournant autour de chaque clou ; vous obtiendrez ainsi des carreaux que vous enlèverez facilement après vous en être servi sans rien abîmer.

Si l'on emploie le calque ou si l'on se sert d'un dessin, on le divise comme nous venons de le dire en traçant dessus des carreaux, soit avec de l'encre, soit avec un crayon de couleur. Ceci fait, on divise de la même façon la toile sur laquelle on veut faire la copie agrandie ; si l'on veut agrandir une fois, on fait les carreaux le double de la grandeur de ceux qui sont tracés sur l'étude ou le dessin ; si l'on veut agrandir davantage, on augmente leur dimension autant de fois qu'on le désire.

Ayant tracé et numéroté chaque carreau pour faciliter

l'opération et ne pas se tromper, ce qui arriverait souvent sans cette précaution, on dessine au fusain en copiant sur





la toile plus grande ce que l'on voit dans chaque carreau correspondant sur l'étude. Si ce travail est fait avec soin, on obtiendra une reproduction plus grande dont les proportions seront identiquement semblables.

APPRÊTS OU PRÉPARATIONS DE LA TOILE

Première Manière

La plupart des paysagistes apprêtent leur toile avant de peindre dessus, car, telle qu'on la vend chez les marchands de couleur, elle n'est pas suffisante pour tous. Chacun a ses habitudes et ses préférences, il n'y a pas de règle pour cela : c'est en essayant soi-même ces diverses préparations qu'on finit par en adopter une qui semble d'un usage plus facile.

Avant de préparer la toile, il faut d'abord la dessiner en agrandissant l'étude au moyen des carreaux, comme il a été dit plus haut. Ce dessin commencé au fusain est ensuite terminé en repassant tous les contours à l'encre de Chine.

Le dessin arrêté sur la toile, on prend une feuille de papier végétal de la même dimension et on fait un calque dont nous expliquerons plus loin l'utilité.

Le calque fait, on le roule en attendant qu'on en ait besoin et on commence à préparer la toile.

Voici un genre de préparation :

Faites un ton sur la palette, composé de blanc d'argent, de noir d'ivoire et d'ocre rouge, ce qui donnera un gris chaud ; cela fait, ébauchez tout le paysage, avec ce ton en observant les *valeurs* et en employant un liquide *très siccatif,* composé d'huile de lin, d'essence de térébenthine et de siccatif de Courtrai, en trois parties égales : vous obtiendrez alors une grisaille qui donnera l'aspect du tableau.

Cette préparation a pour but de nourrir et de couvrir les parties creuses de la toile ; elle sert aussi à empâter les parties solides qui doivent être plus peintes que les autres telles que les terrains des premiers plans, les rochers, etc.. Les parties légères comme le ciel, les eaux calmes, etc., doivent être apprêtées très légèrement et bien lisses, sans employer le couteau surtout, car cela gênerait l'exécution et aurait l'inconvénient de faire faïencer la peinture.

Quand cette préparation est bien sèche, ce qui a lieu au bout de quelques jours, on replace sur la toile le calque du dessin, on le décalque en se servant d'un papier *noirci gras*, qu'on place sous le calque, en repassant sur chaque trait avec un crayon rouge ou bleu, afin que la couleur du crayon indique bien le travail déjà fait.

Le dessin terminé, on en conserve le calque dans le cas où certaines parties, mal venues, devraient être grattées et recommencées, puis on passe à l'exécution définitive.

Deuxième Manière de préparer la Toile

On prend du blanc d'argent auquel on ajoute un peu du liquide indiqué plus haut pour qu'il soit plus facile à employer ; on couvre la toile entièrement avec ce blanc en chargeant les parties qui réclament une facture plus solide ; on laisse sécher quelques jours, puis, on décalque le dessin dont on repasse les traits à l'encre de Chine. On fait ensuite un ton composé d'ocre rouge, de terre de sienne brûlée et de blanc d'argent (très peu de ce dernier) afin d'obtenir un rouge transparent ; avec ce ton employé très liquide, on ébauche le paysage comme si on faisait une aquarelle.

Ce genre de préparation est utile surtout dans l'exécution des eaux transparentes et dans les parties de feuillage dans l'ombre. Quand on peint définitivement, les touches de la brosse ne se soudant pas toutes entre elles, certaines parties de la préparation restent apparentes, et, quoique peu appréciables à l'œil, communiquent à l'ensemble une vigueur et une chaleur qui font bien.

Troisième Manière de préparer la Toile

Le dessin au fusain terminé sur la toile, on le fixe avec du fixatif, en se servant d'un vaporisateur : quelques instants après, on le calque et on commence l'ébauche en copiant l'étude sans trop se préoccuper du ton.

Ce procédé a pour but de préparer la toile seulement et d'empâter plus ou moins les parties qui devront être ou fortes ou légères, parties que le dessin a déjà déterminées. Si on cherchait à obtenir le ton juste dans cette ébauche, cela aurait l'inconvénient de gêner l'exécution et le ton deviendrait bouché et lourd.

Comme cette ébauche se fait rapidement et que le dessin, surtout dans les silhouettes d'arbres, est très peu conservé, on la redessine en se servant du calque, ainsi qu'il a été dit plus haut et on exécute définitivement.

Quatrième Manière de préparer la Toile

On peut encore préparer la toile de la manière suivante:

On prépare un ton dans un camion, comme font les peintres en bâtiment, et l'on donne une couche sur la toile.

La couleur doit être employée assez épaisse de façon à bien remplir les pores de la toile et afin de pouvoir, en étalant la couleur, préparer des dessous plus ou moins empâtés. Le ton se fait suivant le goût de chacun, mais celui qui nous semble préférable, c'est le gris clair un peu chaud : il se compose de blanc, de noir d'ivoire et d'ocre rouge.

On laisse bien sécher cette préparation, puis on décalque, on passe à l'encre et on ébauche.

Il existe encore d'autres manières de préparer la toile, mais, comme elles se rapprochent beaucoup de celles que nous avons indiquées, il nous semble inutile d'en parler.

CONSIDÉRATIONS SUR L'ART DE PEINDRE UN TABLEAU

L'imitation, par le dessin et la couleur, est le seul moyen donné au peintre pour traduire ses impressions. C'est le moyen employé par lui pour arriver à son but qui est de faire éprouver aux autres les sensations qu'il a éprouvées lui-même devant certains effets de la nature ; mais l'imitation se montre ou se cache au gré de l'artiste, il ne l'appelle que pour dire ce qu'il veut, la forçant à s'effacer lorsqu'elle devient apparente.

Voyez les belles toiles de Corot, pour ne citer que ce grand maître, comme la sensation qu'il fait éprouver est délicieuse ! Combien les effets qu'il traite sont justes et observés avec art ! — Approchez-vous et examinez la *facture*, l'*imitation*, vous n'en trouverez point ; et cependant, l'arbre qu'il nous montre est bien un saule, le terrain est bien un terrain sur lequel marchent et paissent des trou-

peaux, l'eau a bien la transparence et la limpidité des eaux calmes qui réfléchissent dans leur miroir les nuages moutonnés du ciel et les cimes des arbres.

Si vous comparez le saule peint par Corot à un saule véritable, vous ne le trouverez pas ressemblant, car ce n'est pas son imitation servile comme ferait la photographie, et cependant, c'est quelque chose de plus. La photographie a beau donner toutes les feuilles, toutes les rugosités de l'écorce de l'arbre, il lui manque ce je ne sais quoi qui est l'ART et que chaque artiste sait mettre jusque dans ses maladresses.

COMPOSITION DES LIGNES D'ENSEMBLE

Bien qu'il n'y ait pas de règles absolues pour composer les lignes d'un tableau de paysage, il y a cependant une manière de prendre le *motif* (c'est ainsi qu'on nomme l'action de déterminer les parties qu'on choisit en regardant la nature et en éliminant celles donton n'a pas besoin). Cette façon de composer consiste toujours à donner une grande importance à la partie la plus intéressante et à l'accompagner d'une plus petite qui offre moins d'intérêt.

Puis, il faut trouver de belles lignes, et, pour cela, on ne peut être guidé que par le goût personnel et le souvenir des tableaux des maîtres anciens qui étaient si savants dans la belle ordonnance de leur composition. En s'inspirant d'eux, on retrouve facilement, devant la nature, les éléments qui leur servaient à composer des tableaux. Les lignes principales existent tout naturellement et on est surpris de constater qu'ils n'inventaient rien, mais sa-

vaient très bien voir et choisir. La nature est assez riche pour donner aux artistes tout ce qu'ils lui demandent, et, avec un peu d'habitude, on retrouve à son tour ces belles lignes qui sont très apparentes pour celui qui sait regarder la nature. Mais tout est là et *voir* n'est pas aussi facile qu'on le pourrait penser ; cela demande de l'étude, de l'art et beaucoup d'esprit d'observation.

Il faut s'efforcer de trouver une ligne horizontale quand on compose ou quand on choisit un motif de paysage d'après nature. Cette ligne est surtout nécessaire dans les paysages compliqués par des terrains mouvementés, des collines, des montagnes, etc... La ligne horizontale équilibre et établit solidement une composition ; quand on peut la placer dans les fonds, elle ajoute de la grandeur et donne de la perspective.

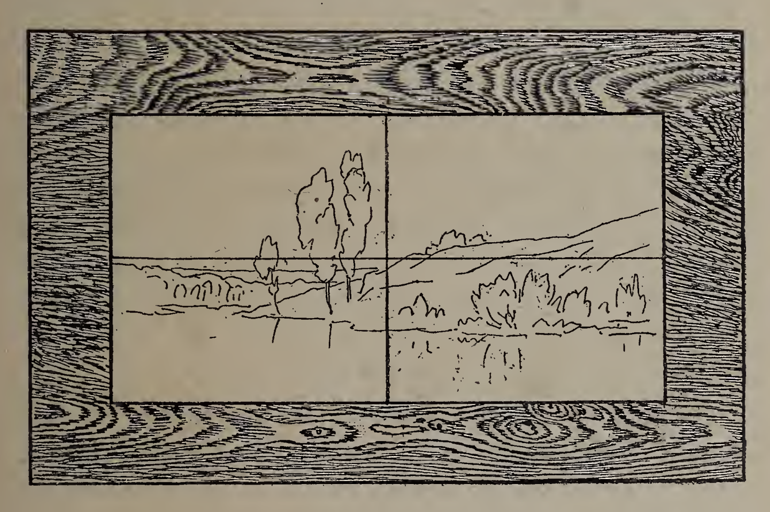
Voir les figures ci-dessous :



Lorsqu'on a peu l'habitude de la composition, on éprouve une grande difficulté à voir dans la nature des lignes qui s'arrangent bien : cela tient à ce que l'on perd de vue la

forme de la toile ou du tableau, que les artistes voient si bien et avant tout quand ils regardent un paysage.

Nous engageons ceux qui éprouvent cette difficulté à se munir d'un miroir noir ; cet objet se vend chez les marchands de couleurs fines et chez les opticiens. Ce miroir sert à voir ce qu'il faut prendre du *motif* que l'on désire dessiner ou peindre ; il en arrête les lignes en les encadrant, et, comme il donne aussi les *valeurs*, il est d'une grande utilité pour les débutants.



Il y a aussi le carreau en carton ou en bois dont on se sert utilement : c'est le moyen le plus simple et le moins coûteux.

Il consiste à découper un rectangle dans un carton ou dans une petite planchette de la dimension d'une carte à jouer ; on s'en sert pour regarder la nature à travers en ayant soin de fermer un œil. On peut encore le diviser en quatre parties, ou davantage, au moyen de fils ; cela simplifie le dessin en donnant exactement la place des lignes dont on devra composer le tableau.

DE L'UTILITÉ D'AVOIR UN DESSIN TRÈS CHERCHÉ POUR FACILITER L'EXÉCUTION

Avant de peindre un tableau, il est de toute utilité d'en chercher soigneusement le dessin, autrement on serait exposé à des surprises qui en empêcheraient souvent la terminaison. On ne doit jamais commencer une ébauche sans être bien convaincu que la composition des lignes est bonne et qu'on ne les changera plus. Il ne doit y avoir ancun tâtonnement dans l'exécution d'un tableau ; tout doit être étudié au préalable en faisant les études, l'esquisse et le dessin. Dans l'exécution, qui est une sorte de mise au net, on ne doit pas rencontrer de ratures qui montrent l'effort et accusent la faiblesse. Il ne faut jamais qu'on se doute de la peine qu'il a donnée à son auteur.

Or, pour obtenir ce résultat, il faut que l'exécution soit souple, facile, qu'elle ait l'air d'être faite en se jouant; pour y parvenir, il faut avant tout des dessous bien préparés et un dessin très net et très su.

DE L'EFFET DANS UN TABLEAU DE PAYSAGE

Dans tous les genres de peinture, *l'effet* a autant d'importance que le dessin ; mais dans le paysage, il en a plus encore, car *l'effet* est le tableau à lui seul pour ainsi dire,

et si un tableau possédait toutes les qualités exigées sauf un *effet* bien rendu, il ne vaudrait rien ; dans le cas contraire, il serait encore intéressant.

Combien avons-nous vu de tableaux au salon, dans les galeries, etc .., dont les auteurs, encore peu expérimentés dans la pratique de leur art, mais doués supérieurement, nous attiraient par la justesse d'un *effet* qui malheureusement ne supportait pas un examen sérieux.

Donc, *l'effet* tient la première place dans un tableau. Il faut, pour qu'un paysage soit bon, que l'on puisse reconnaître la saison de l'année et l'heure du jour qu'il représente. Pour arriver à ce but, il faut observer sans cesse, ne recevoir ses impressions que de la nature, prendre des notes écrites, faire des pochades très petites sans autre préoccupation que celle de trouver *l'effet* juste, et s'exercer à peindre de mémoire en s'efforçant de rendre une impression fugitive.

DE LA COULEUR

Il ne faut se préoccuper de la *couleur* qu'au point de vue de l'effet et des valeurs et ne pas condamner à l'avance tel effet parce que l'on prévoit qu'il produira un tableau trop noir, ou tel autre parce qu'il sera d'une couleur qui ne plaira pas n'étant pas dans le goût du jour.

En ce moment, la peinture claire est de mode et beaucoup d'artistes qui se sont engagés dans cette voie nous ont montré des tableaux superbes, il est vrai ; mais la question de mode, qui est sujette à des revirements, n'exclut pas les autres manières et ne diminue en rien le talent

des artistes qui peignent dans des gammes plus montées. Il faut suivre son tempérament, et, comme a dit La Fontaine :

Ne forçons point notre talent
Nous ne ferions rien avec grâce.

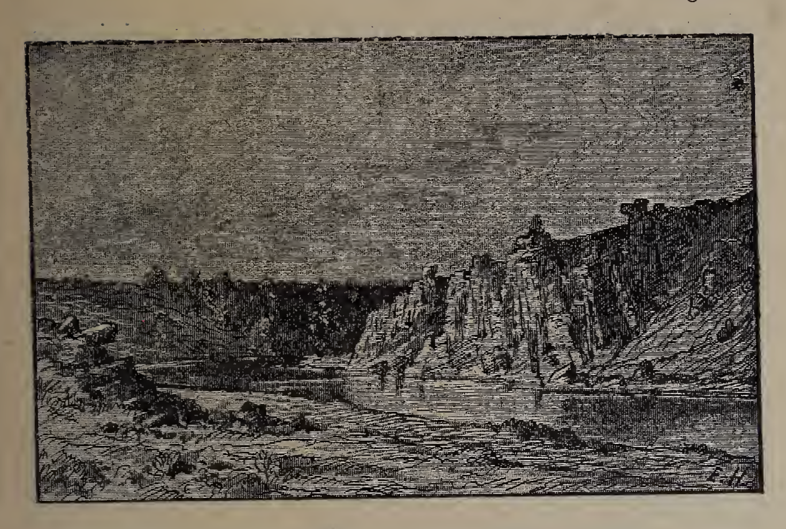
Quel que soit le genre de l'effet, s'il est juste et bien rendu, que la couleur en soit rouge, noire, verte ou autre, il trouvera toujours des admirateurs, même parmi les plus ignorants, tant il est facile d'être compris quand on dit précisément et simplement la vérité.

DES PROPORTIONS D'UN PAYSAGE

Nous voulons parler des proportions des lignes dans la composition d'un tableau de paysage, proportions qui font qu'un tableau de quelques centimètres peut être un grand paysage, et qu'une toile de grande dimension peut n'être qu'un petit tableau.

Il est de mode aujourd'hui de peindre de grandes surfaces et d'envoyer aux expositions des paysages de plusieurs mètres de long et de large. Nous ne nous arrêterons pas aux considérations qui motivent ces exagérations ; nous dirons seulement qu'il faut savoir choisir un motif tel que ses lignes puissent permettre l'emploi d'un grand format ; tous ne le supportent pas et tel motif qui eut été très bien dans de petites dimensions, exécuté dans de trop grandes, devient insignifiant pour avoir été traité trop grandement.

Fig. 1.



La figure ci-dessus donne l'exemple d'un motif qui pourrait avoir des proportions illimitées.

La figure ci-dessous indique le contraire.

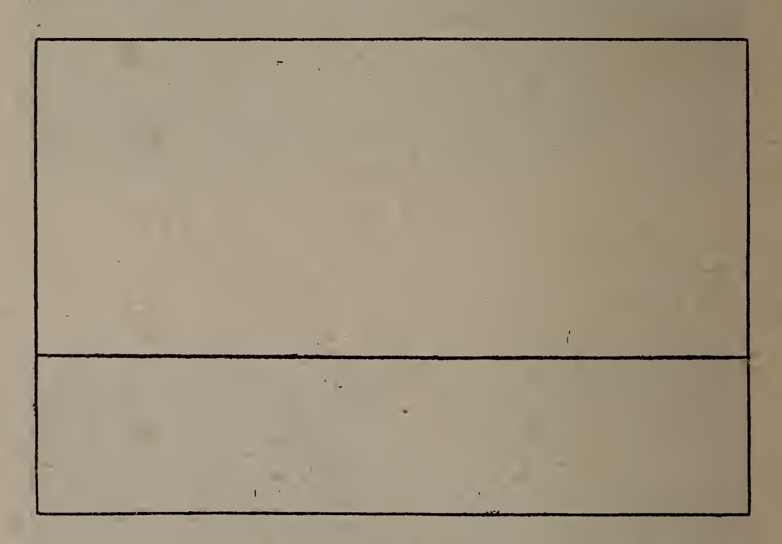
Fig. 2.



Ils n'est pas facile de dire absolument quelles sont les

raisons pour lesquelles un paysage peut ou ne doit pas être agrandi. Cependant, nous dirons que quand les lignes sont grandes, simples et ne montent pas dans le cadre, comme dans la figure 1, elles constituent un motif qui peut se peindre grand ; qu'il gagne même à être très agrandi, si on sait, en l'exécutant, ne pas le rapetisser par une facture petite et sèche.

Tout au contraire, la figure 2, avec ses arbres montant



dans le cadre perdrait à être traitée en grand : les arbres qui ont beaucoup d'importance deviendraient peu intéressants en occupant trop de place pour leur rôle qui n'est que secondaire.

Pour nous résumer : plus les lignes sont simples, plus elles peuvent être traitées grandement.

Voyez la figure ci-dessus qui réprésente une ligne horizontale : ne vous semble-t-il pas qu'elle est sans limite et que plus elle serait agrandie, mieux elle ferait?

DU RELIEF OBTENU PAR LES VALEURS

C'est par la justesse des valeurs qu'on obtient le *relief* des plans d'un tableau et la perspective aérienne. Il faudra donc les étudier constamment puisqu'elles sont le complément indispensable du dessin : le dessin donne la ligne générale et la forme, et la valeur y ajoute le modelé.

Les valeurs sont toujours très difficiles à obtenir, quel que soit le genre de tableau auquel on s'adonne ; mais, c'est surtout dans le paysage et le plein air en général qu'elles sont plus difficiles à discerner. Cela est indiscutable, car si l'on éprouve des difficultés à trouver la valeur des personnages et des objets quand ils posent dans l'atelier du peintre où le jour est toujours le même, à plus forte raison sera-t-on embarrassé quand on voudra observer les valeurs d'un paysage où la lumière est extrêmement changeante, et fait passer les plans qu'elle éclaire ou qu'elle met dans l'ombre tour à tour, de la vigueur la plus forte à la mollesse la plus indécise.

Lorsqu'on fera des études de paysage pour faire un tableau, on devra choisir l'effet gris de préférence. — Ce conseil est pour l'artiste débutant. — Ceux qui ont fait plusieurs tableaux avec leurs études savent que les autres effets sont beaucoup plus difficiles et que les valeurs, dans un effet gris, s'obtiennent plus facilement,

Dans cet effet, le ciel est modelé presque d'un seul ton et les valeurs qui aident à le faire plafonner sont peu nombreuses et faciles à distinguer. Les fonds s'estompent en étageant leurs plans qui finissent par se fondre totalement en se rapprochant du ciel ; les maisons, les arbres et tout

ce qui compose le site prend de la vigueur en se rapprochant du premier plan ; il est donc relativement aisé de se rendre compte des valeurs dont la comparaison, entre elles, ne demande qu'un peu d'attention.

Il est utile aussi de faire une étude sur un très petit panneau et dans laquelle on ne cherche que l'ensemble, sans trop s'arrêter à l'exécution de chaque partie, résumant chaque chose en un ton posé à plat presque toujours d'une seule touche, et avec l'unique préoccupation de mettre la valeur juste.

Cette petite étude sera d'un grand secours pour faire le tableau, car, dans l'étude plus grande et plus détaillée qu'on est obligé de faire, la recherche de l'exécution fait souvent perdre la valeur et la tentation irrésistible qu'éprouvent ceux qui cherchent à copier consciencieusement ce qu'ils voient, les entraînent dans des détails inutiles qui nuisent à l'ensemble. C'est alors que, consultant la petite étude, ils simplifient (en faisant le tableau) les parties trop détaillées en sacrifiant hardiment tout ce qui sortirait de la valeur que son plan lui assigne.

Nous avons expliqué précédemment comment on obtient une harmonie parfaite avec la *tenue* et l'*enveloppe*, nous venons de compléter nos observations en parlant des *valeurs* qui en sont inséparables puisqu'il n'existerait ni enveloppe, ni tenue, si les valeurs n'étaient pas justes. Nous ajouterons que toutes ces qualités doivent être dans un tableau, quel que soit le genre de peinture auquel il appartient.

DE LA COLORATION ET DE LA TRANSPARENCE DES OMBRES

Il ne suffit pas de peindre les ombres avec peu de pâte pour qu'elles soient légères et transparentes. Leur diaphanéité ne s'obtient pas non plus en les peignant en glacis avec des couleurs non couvrantes comme du noir, de la terre de sienne, du bitume, etc... Ces tons diaphanes par eux-mêmes sont creux, mais ne donnent pas ce qu'on entend par transparence.

La transparence, dans le sens qui nous occupe, est le côté aéré de l'ombre ; il faut que l'on sente l'air ambiant qui circule partout dans un paysage, aussi bien dans les ombres les plus compactes que dans toutes les autres parties.

Cette transparence s'obtient surtout en peignant les ombres dans la coloration bien juste de ton et de valeur. On ne doit jamais se servir d'une formule pour faire les ombres : ces dernières varient de ton à l'infini selon la couleur de la lumière et de l'objet.

Exemple : sur une route blanche éclairée par le soleil, si le ciel est bleu, les ombres seront très différentes de ton de celles qui s'y trouveraient, si, étant éclairée de la même façon, le ciel était gris. Le ciel a donc une grande influence sur la coloration des ombres ; on aura soin d'en tenir compte, et, lorsqu'on peindra d'autres objets en plein air tels que des maisons, des bateaux, des voitures, etc..., il faudra se souvenir des tons complémentaires dont nous avons parlé dans la première partie de ce *Manuel*, p. 36. Cela aidera à trouver la coloration, mais généralement, les

ombres sont froides quand les lumières sont chaudes et elles sont chaudes quand les lumières sont froides.

Exemple : — Quand le soleil est bas à l'horizon, s'il éclaire une route blanche, il donne une lumière chaude et jaune qui fait paraître les ombres d'un bleu violet, ce qui est un ton froid.

DU CHIC, DES CHOSES SUES ET DES PROCÉDÉS

Est-il rien de plus insupportable que la vue de ces tableaux où la main exercée, l'habileté, l'emploi d'outils particuliers, en un mot, le *chic* ont seuls présidé à l'exécution ?

Voyez combien ces tableaux se *démolissent* vite au contact d'une étude sincère et juste faite par le premier élève venu qui voit bien ! C'est que la naïveté et la sincérité donnent aux études un charme de vérité qui évoque en nous le souvenir de choses vues et d'impressions ressenties, tandis que l'habileté ne nous retient que par une curiosité vite satisfaite et bientôt oubliée.

Il faut donc être continuellement en garde contre soi-même pour résister à la tentation de faire du *chic* ; il est plus difficile qu'on le pense de s'arrêter juste au moment où finit l'adresse et où commence le *chic*. Cependant, on peut dire que le *chic* existe là où l'outil laisse un côté apparent, mécanique, qui fait dévier l'attention du spectateur, qui, au lieu d'avoir sous les yeux une œuvre d'art, se trouve en présence d'un rébus à déchiffrer surtout si le *truc* ou le *chic* est employé habilement.

Un défaut dont on doit aussi se garder, c'est de se lais-

ser aller à l'entraînement des *choses sues*, et à faire (ce qui est bien près du *chic*) ce qu'on ne voit pas dans la nature, et souvent ce qu'on n'y a jamais vu.

Exemple : — dans les tableaux de Fleurs, de Nature morte, etc., inventer un fond qu'on n'a pas ; faire reposer les objets sur un terrain autre que celui qui les supporte ; travestir cette table de bois en pierre de taille représentant un appui de balcon, etc.... Outre que ces inventions sont surannées, comme on ne les peint pas d'après nature, on fait un ton et un dessin de *chic* qui nuisent toujours au reste du tableau qui serait souvent très bon sans ces parties défectueuses.

Dans les tableaux de paysage également, il faut éviter les inventions.

Lorsqu'on est obligé de mettre dans un tableau un objet ou un fond qu'on n'a pas sous les yeux, il faut se mettre à la recherche de ces choses et en faire des études qui serviront de documents pour faire le tableau. C'est le moyen le plus sûr de se rapprocher de la nature et d'éviter le *chic des choses sues.*

Un grand peintre a dit que même pour faire un simple manche à balai, il fallait se servir de la nature pour qu'il soit parfait.

Il existe beaucoup de procédés employés pour faire du *chic*, mais, parmi tous ces moyens, le seul qui nous semble mériter quelque attention, c'est l'emploi du couteau à palette par lequel, dans certains cas, on peut remplacer la brosse ou le pinceau.

DE L'EMPLOI DU COUTEAU A PALETTE

Le couteau à palette employé pour remplacer la brosse donne quelquefois d'assez heureux résultats, notamment pour lisser et faire fuir la partie d'un ciel qui borde l'horizon ; mais il faut être extrêmement habile pour se servir de ce moyen sans détruire la forme des nuages d'abord et ensuite pour ne pas laisser une couture, c'est-à-dire une épaisseur de couleur, à l'endroit où le couteau cesse d'aplatir la pâte.

On ne peut lisser un ciel du haut en bas avec le couteau à palette ; cela le rendrait dûr, sans air, et lui donnerait l'aspect d'un morceau de marbre poli. Comme on ne peut employer ce procédé que pour fondre le bas d'un ciel, il est très difficile de s'arrêter à temps et d'enlever la couture sans en faire de nouvelles.

Comme résultat, on obtient presque toujours un mauvais effet, car la facture de la brosse qui continue au-dessus de celle du couteau lui étant tout opposée, le ciel a l'air d'être retouché par une main étrangère et ne se *tient plus.*

L'invention de l'emploi du couteau à palette comme pinceau est toute moderne et ce fléau a été la cause de bien des égarements. Les néophytes de l'art sont très enclins à se servir de ce moyen qui supprime une des grandes difficultés de la peinture en escamotant le dessin : le dessin, base fondamentale d'un tableau, si intéressant pour les artistes savants et si peu attrayant pour les commençants.

Évidemment, on peut obtenir d'heureux résultats avec ce procédé quand on a une très grande pratique de la peinture

et quand on sait très bien dessiner surtout. Tous les moyens peuvent être employés à la condition expresse qu'ils passent inaperçus, car, lorsqu'ils sont apparents, ils attirent l'attention et détruisent le charme et l'émotion que produit une œuvre d'art.

Nous ne voudrions pas faire une critique sur Gustave Courbet qui fut un grand peintre, mais la question qui nous occupe nous amène naturellement à penser à lui puisqu'il est l'inventeur de ce moyen de peindre ; moyen qui fut fatal à lui-même malgré sa grande science et son immense talent. Neuf fois sur dix il est regrettable qu'il se soit servi de cet instrument d'acier qui a laissé, dans certains de ses tableaux, des traces de son emploi ; dans les arbres surtout où le dessin n'a plus la correction désirable, car les formes que donne cet outil étant toutes de hasard, il en résulte un triturage de *chic* qui ne ressemble pas aux formes que l'on voit dans la nature.

L'emploi du couteau à palette est pourtant admissible dans certains cas, par exemple, pour peindre des rochers ; ce procédé donne une facture sèche et brutale qui rend bien l'aspect et la dureté du roc. Les formes anguleuses que laisse la lame en aplatissant la couleur ajoutent une rigidité qui fait bien. Mais, nous le répétons, dans le feuillage, ou toute autre partie souple ayant une forme bien précise, le couteau donne un effet désagréable et faux. Si le ton gagne en fraîcheur et s'il est souvent plus beau, la facture est tellement visible qu'elle détruit tout le charme.

On nous objectera que si le ton gagne en franchise et en vigueur, cela a bien son importance ? — Oui, certes, mais ce n'est pas une compensation suffisante aux nombreux inconvénients qui résultent de ce procédé, et si Courbet employait un tel moyen, il ne faut pas chercher à l'imiter, car, à quelques exceptions près, ses plus belles

œuvres sont précisément celles où, répudiant un pareil procédé, il peignit tout simplement avec les mêmes moyens que les illustres confrères qui l'ont précédé et s'éleva comme eux aux plus hauts sommets de l'art.

Les renseignements qu'on vient de lire à propos des tableaux de paysage s'appliquent d'une façon identique aux *Marines;* nous ne nous y arrêterons donc pas, d'autant plus que dans ce qui va suivre *(les figures en plein air),* les amateurs de marine trouveront tous les conseils dont ils auront besoin.

DE L'UTILITÉ ET DU CHOIX D'UN CADRE

Il y a pour l'artiste un moment de grande anxiété ; c'est celui où le tableau achevé est mis dans le cadre. Pour cette opération, le cadre est retourné et posé à terre sur quatre coussins placés aux angles et le doreur fixe dans la feuillure la toile dont on ne voit que l'envers.

Il a terminé et va relever le tableau. Voici l'instant suprême ! fera-t-il bien dans l'or ? est l'expression consacrée. L'artiste éprouve une impatience fièvreuse à revoir son œuvre ainsi parée, transfigurée, embellie ou écrasée par le cadre. — Est-ce une joie intime qu'il va ressentir ou la déception qui l'attend ? telles sont les impressions de cette minute qui paraît si longue ! — Tableau sans cadre, femme sans parure, a-t-on dit, et c'est fort juste. Un beau cadre est indispensable à un beau tableau ; il le termine et en fait valoir toutes les perfections de même que les parures rehaussent l'éclat de la beauté d'une femme. Mais il faut savoir

choisir le cadre comme il faut savoir choisir les étoffes et les parures.

Depuis quelques années, on a essayé, et souvent avec succès, des encadrements de fantaisie qui, quelquefois gracieux ou originaux, ont donné à certaines peintures décoratives un côté coquet très agréable ; mais nous pensons qu'on reviendra vite aux cadres dorés tout simplement pour servir de bordure aux tableaux sérieux.

L'or est un ton très beau et très isolant qui est l'auxiliaire inséparable de la peinture. Il n'y a guère que les cadres noirs qui puissent avoir quelque chance de le remplacer, et encore faut-il savoir les employer à propos, dans certains tableaux seulement, et toujours à la condition d'ajouter un filet doré qui entoure la peinture et l'isole du cadre.

Nous ne pouvons citer tous les genres d'effets pour lesquels le cadre noir est utile ou préférable ; mais, d'une façon générale, il fait bien pour les tableaux de violentes colorations, notamment ceux où le jaune domine, et, quoi qu'en pensent certains amateurs, il fait très mal pour un paysage clair (un effet de neige, par exemple) ou la dureté impitoyable du ton noir assomme la douceur et la finesse des tons.

Il faut finir un tableau dans le cadre ; c'est d'ailleurs plus agréable et cela en facilite la terminaison. Certaines parties qui semblaient ne pas être assez détaillées dans l'exécution, lorsqu'on travaillait sans cadre, se trouvent précisément trop faites ou tout au moins assez faites quand la toile est encadrée. Les paysagistes adoptent tous un format de toile pour leurs études d'après nature, et comme ils ont des cadres toujours prêts à leur atelier, cela leur permet de voir déjà, quand ils reviennent de voyage, l'effet de l'étude du tableau qu'ils veulent exécuter. Quand le tableau est

ébauché, ils le placent dans un cadre provisoire qui sert pour finir. Ce cadre n'est le plus souvent qu'une bande plate en bois de sapin qu'ils bronzent eux-mêmes ; cela est peu coûteux et donne suffisamment l'aspect sans avoir la crainte de salir le cadre en peignant.



TABLEAUX DE FIGURES

PLEIN AIR

La pratique du plein air si intéressante pour les artistes modernes, malgré sa date récente, compte déjà parmi ses adeptes de grands artistes dont le talent incontesté contribue à la renommée de l'École française.

Cette nouvelle manière de peindre la figure, en rafraîchissant l'aspect de nos tableaux, a rajeuni notre école et donné plus de vérité aux scènes représentées C'est un grand pas qui vient d'être franchi et qui marquera une époque dans les annales de l'art.

Les effets pittoresques de la rue où la vie et le mouvement offrent tant de variété et montrent â chaque pas des sujets de tableaux ont donné naissance à une pléiade d'artistes, qui, le peintre de Nittis en tête, ont fait d'excellents tableaux.

Ce genre est très intéressant et tente beaucoup d'amateurs : voici les quelques conseils que notre expérience nous permet de leur donner.

Lorsqu'on a l'intention de faire un tableau représentant une rue de Paris ou une place publique quelconque, comme on ne peut se placer à l'endroit nécessaire pour travailler, voici comment on doit procéder :

Il faut aller voir souvent et observer attentivement pour bien déterminer la place et l'effet, puis prendre des croquis et des notes écrites.

Supposons qu'on veuille représenter la place de la Madeleine :

Au moyen de quelques croquis, on établit une esquisse en procédant comme il a été dit précédemment. L'esquisse achevée, on fait, d'après nature, un dessin et une étude peinte du *décor* ou *fond*, c'est-à-dire des maisons, de l'église, etc. Cela se pratique assez commodément en faisant stationner, à l'endroit voulu une voiture de louage dans laquelle on s'installe. Quand le dessin est terminé, on le met au carreau pour l'agrandir et ensuite on commence à dessiner les figures, les voitures, etc., d'après les croquis qu'on a faits. Ce travail sert surtout à arrêter la proportion et les mouvements, puis, on prend un modèle pour compléter ses études et peindre, soit directement sur le tableau si on est habile et si la toile est de petite dimension, ou, ce qui est mieux, sur un panneau qui servira de document.

Quant on a réuni tous les matériaux qui sont indispensables à la construction du tableau, on fait ce dernier en recopiant ses études, comme on fait pour le paysage, en observant tout ce qui a été dit sur les *valeurs*, les *taches*, la *composition*, l'*enveloppe*, etc., etc....

Ce genre de tableau ne comporte pas une grande dimension, mais si l'on désire cependant faire une toile un peu grande, on doit donner aux figures trente centimètres de hauteur : si l'on veut agrandir encore, il faut leur donner la mesure demi-nature qui est de quatre-vingts centimètres. Toute proportion intermédiaire ferait mauvais effet.

On emploie rarement la grandeur naturelle ; ce développement est réservé aux tableaux d'histoire et aux portraits. En général les tableaux dits *de genre* se font petits et celui qui nous a occupé doit être rangé dans cette classe.

DU TABLEAU DE GENRE

On entend par tableau de genre les scènes d'intérieur ou de plein air dont les figures occupent la place principale et dont les fonds ne sont que des accessoires, qui, quoique souvent très intéressants, ne sont néanmoins que secondaires.

Les tableaux dits *de genre* se font presque toujours à l'atelier, car il est rare qu'on puisse les peindre d'après nature, le manque de lumière et de recul obligeant souvent l'artiste à ne faire que des études de morceaux dont il se sert pour recomposer son tableau. Les peintres *de genre* doivent donc voyager, comme les paysagistes, pour trouver des documents (études et costumes) dont ils se servent pour reproduire les scènes qui les ont frappés.

Dans certains cas, les accessoires des premiers plans jouent un rôle très important, et, comme l'exécution si intéressante perd toujours à être recopiée, il faut, si ces accessoires ne peuvent poser dans l'atelier, les peindre de suite d'après nature sur le tableau en réservant la place des figures qu'on ébauche sur place pour en connaître la proportion relative et la valeur.

Le tableau ainsi commencé se continue à l'atelier en faisant poser des modèles qu'on éclaire exactement comme ils l'étaient quand on a fait l'ébauche ; en procédant ainsi, on peut obtenir un ensemble satisfaisant.

Ceci s'adresse aux artistes qui veulent peindre le genre rustique. Ceux qui désirent peindre le genre dit *tableaux à costumes,* comme le Louis XIII, le Louis XIV, le Louis XV,

etc... trouveront chez les costumiers tous les accessoires et costumes nécessaires,



Quant aux meubles, boiseries, etc., on peut en faire des études dans les musées et châteaux appartenant à l'Etat en demandant une permission toujours facile à obtenir.

Quand on compose un tableau de *genre*, si on met plusieurs figures (on entend par figure le personnage entier), il faut éviter de les présenter toutes de la même façon. La variété des mouvements est chose nécessaire. Si on ne met qu'une figure, la tête doit se présenter de trois quarts,



autant que possible ; si on en met trois, on peut présenter la seconde de face et l'autre de profil ou de dos.

Evitez toujours de faire une figure entièrement de face ; si le corps est de face, la tête devra être placée dans un mouvement différent.

De même, une figure dont la tête se montre de profil sera plus gracieuse si le corps est de trois quarts, etc....

Ces dispositions s'appliquent également aux objets, aux meubles dont se composent les fonds du tableau.

Evitez les meubles vus de face et les lignes parallèles à la base du tableau ; cela fait toujours mauvais effet.

La pyramide est toujours le principe le plus facile à employer dans la composition en général et dans les tableaux de *genre* en particulier. Nous ne cesserons donc de recommander ce principe de composition et la figure ci-dessus démontrera une fois de plus combien il facilite les recherches et donne d'heureux résultats quand il est dissimulé.

DU PORTRAIT

On classe parmi les peintres de figure les artistes qui adoptent l'un des genres suivants : *figure nue*, *tableaux de genre*, *plein air*, *portrait*, et généralement tous les tableaux qui représentent des personnages.

Le portrait, comme toute autre branche de l'art demande une vocation naturelle et des études spéciales.

Les artistes n'ont à juger que les qualités de la peinture quand on leur montre un portrait, et lorsqu'ils le déclarent satisfaisant, c'est déjà un réel succès pour le peintre, mais c'est encore insuffisant si la ressemblance n'est pas parfaite : c'est ce qui rend l'art du portrait si difficile, car, en cherchant la ressemblance, on perd, par des retouches, la qualité essentielle à la peinture qui est l'exécution facile et franche.

Il faut donc qu'un portrait soit très bien peint et d'une exacte ressemblance.

On croit généralement qu'il suffit de savoir dessiner correctement pour avoir la ressemblance d'un portrait. Eh bien, non ! Quoique ce soit indispensable, ce n'est pas assez, même si l'on sait également très bien peindre.

Le portraitiste doit être surtout un observateur, et quand il fait poser son modèle, il doit s'efforcer de trouver les côtés saillants qui le caractérisent et sur lesquels il doit insister dans son dessin en exagérant un peu le côté typique ; c'est ce qui donne la ressemblance.

Si le modèle n'est pas d'ensemble, c'est-à-dire si les yeux ne sont pas placés exactement sur la même ligne, ou si la bouche est un peu de travers, etc... il faut copier scrupuleusement ces défauts en les exagérant plutôt qu'en les atténuant. Si l'on redressait et corrigeait ces fautes de la nature, on ferait un portrait pitoyable.

L'art du portrait est un don naturel, et ce qui le prouve, c'est que ceux qui le possèdent font, dès leur enfance, des croquis où la ressemblance est parfaite, et cela, sans avoir rien appris des règles du dessin, mais guidés seulement par l'instinct et le goût... L'inexpérience leur fait souvent dessiner des nez trop longs, des yeux manquant d'ensemble, des bouches trop grandes, etc... ; et bien, malgré cela, ou plutôt à cause de cela, on reconnaît la personne qu'ils ont dessinée ; nous disons à cause de cela, car, ainsi exagéré, le dessin tourne inévitablement à la charge, à la caricature, et chacun sait que ce genre de dessin est très ressemblant.

Il serait trop long d'énumérer tous les artistes français qui se sont illustrés dans la peinture du portrait. Parmi les plus célèbres, on place Horace Vernet qui peignait ce genre avec une facilité surprenante.

L'anecdote suivante donnera une idée de l'habileté prodigieuse de ce grand artiste dont la bonté égalait la modestie.

— Horace Vernet reçut un jour la visite d'un vieux soldat d'Afrique qui venait lui demander de faire son portrait comme celui de son général que le maître avait peint dans

un tableau de bataille. En voyant cette tête énergique et rude, bronzée par l'air et le soleil, où se lisaient cependant la franchise et la bonté, le peintre fut charmé par ce beau type militaire, et, prenant une toile, il se mit à l'œuvre tout en causant.

Son modèle lui apprit que ce portrait serait envoyé au pays pour la fête de sa mère qu'il adorait et qu'il n'avait pas revue depuis bien des années. Après une heure de conversation, Horace Vernet, retournant la toile, montra au soldat ébahi son portrait terminé et d'une ressemblance parfaite. Le brave homme demanda à l'artiste combien il lui devait en tirant de sa poche un mouchoir dont l'un des coins noué contenait toute sa fortune (la somme se montait à vingt-cinq sous) qu'il offrit au maître en s'excusant de ne pas posséder davantage. « Garde ton argent dit Horace Vernet, emporte ton portrait et va boire une bouteille à la santé de ta mère. »

DE L'ASPECT D'UN PORTRAIT

Nous allons nous occuper de la manière de peindre un portrait en pied seulement afin de ne pas nous répéter : le portrait simple où l'on ne peint que la tête étant sujet aux mêmes lois, il est inutile de nous y arrêter.

Quand on veut peindre un portrait en pied, il est indispensable de faire d'abord une esquisse pour trouver la pose et l'effet. La pose sera cherchée au moyen de la pyramide qu'on trouvera d'ailleurs dans presque tous les tableaux des maîtres si on veut aller les consulter. On s'occupera ensuite de l'effet, ce qui est très important. Si on a choisi

le jour venant de face, il faudra trouver dans la pose un moyen pour que les mains ne soient pas trop éloignées de la tête et éviter par là deux taches claires qui rivaliseraient d'intensité et attireraient également les regards au détriment de l'intérêt.

Pour le portrait d'homme, le costume généralement noir ou de couleur sombre, rend l'effet facile à trouver ; la tête seule se détache en clair ainsi que les mains ; ces dernières doivent être tenues un peu plus foncées et même dissimulées, gantées, ou placées d'une façon qui en atténue l'importance.

DU FOND D'UN PORTRAIT

Le fond est très difficile dans un portrait : il doit être en harmonie avec les tons de la tête pour la faire valoir et être très différent de la couleur du costume. Quant à sa valeur, elle est facile à trouver surtout dans un portrait éclairé de face. Il faut bien se rendre compte que les parties les plus noires d'un fond, ce fond fût-il en drap noir, ne doivent jamais être plus foncées que les parties foncées du costume ; il en est de même pour les parties les plus claires du fond comme il s'en trouve quand on y peint une draperie. Enfin, le fond doit être un accompagnateur qui fait ressortir les ombres et les lumières sans jamais nuire à leur effet.

On peut aussi peindre un portrait en se servant d'un fond clair, et même tout blanc, en observant toujours le même principe et en ayant soin que rien dans la tête et dans tout l'ensemble du portrait ne soit dans la valeur du

fond. Si dans le costume ou dans les accessoires, il se trouve des objets blancs tels que linge, dentelles, mousseline, fleurs, éventail, etc... on doit s'attacher à en trouver la valeur exacte et on verra que toujours ils sont ou plus clairs ou plus foncés que le fond, mais jamais d'une valeur égale.

Les artistes s'amusent quelquefois à rechercher des difficultés dans les portraits en peignant des fonds de la couleur des vêtements. Par exemple, une femme habillée de bleu sur un fonds bleu, ou blanc sur blanc, etc.., C'est là un amusement, un problème intéressant à résoudre dont le bon résultat n'a d'autre but que la difficulté vaincue, mais, c'est tout, et généralement le portrait sacrifié n'a d'autre intérêt qu'une tâche rendue avec plus ou moins de justesse dont la ressemblance importe peu.

En résumé, il n'y a qu'une manière de faire le portrait ; c'est celle qui consiste à tout sacrifier pour faire ressortir l'importance de la tête.

Ces sacrifices doivent se faire dans l'exécution des détails qui ne doivent pas être visibles tout d'abord, et si l'on est obligé de peindre des bijoux, des pierreries, des dentelles, etc..., l'effet sera choisi de façon à en atténuer l'éclat pour ne pas nuire à l'ensemble.

Les maîtres anciens, et Rembrandt particulièrement, savaient exécuter sobrement les détails et s'efforçaient toujours de concentrer la lumière sur la tête pour qu'elle s'impose aux regards et soit bien la partie importante du tableau ; aussi, ne saurions-nous jamais assez recommander aux amateurs et aux artistes de consulter, soit au Louvre, soit dans d'autres musées, les chefs-d'œuvre que ces maîtres nous ont laissés.

Le portraitiste doit faire constamment des croquis ; ce

n'est que par ce moyen qu'il arrivera à saisîr rapidement le côté original qui donne la ressemblance. La rapidité avec laquelle on procède dans ce genre de dessin force l'artiste à résumer en quelques traits son impression sans lui donner le temps de gâter son travail par des détails au moins inutiles quand ils ne sont pas nuisibles.

Voir les renseignements pour l'exécution d'un portrait, page 16, troisième partie du *Manuel pratique*.

TABLEAUX D'ANIMAUX

Les tableaux d'animaux se classent en une quantité de genres qui sont autant de spécialités. Il y a les peintres de chevaux, les peintres de vaches, de moutons, de chiens de poules, etc., etc.

L'étude de chaque animal demande beaucoup de temps et d'observation, aussi est-il rare qu'un artiste soit assez habile et ait fait les études nécessaires pour connaitre à fond la couleur, la forme et les mœurs de chaque animal.

Quand on commence à étudier les animaux, on peint toutes les espèces sans parti pris, mais on est vite entraîné à en choisir une seule à laquelle on s'arrête en s'apercevant qu'il faudra étudier de longues années avant de pouvoir la peindre convenablement.

Le paysage tient une grande place dans les tableaux d'animaux, même quand ils ne représentent qu'un animal très important sur un fond de paysage sacrifié entièrement. En effet, les tons servant de fond à l'animal doivent, malgré leur simplicité, être très justes de valeur, et cette justesse ne s'acquiert qu'avec une grande habitude de peindre et d'observer. La valeur est toujours difficile à trouver dans un paysage, et lorsque ce paysage n'est qu'un accessoire cela devient plus difficile encore, car, n'ayant aucune ressource dans l'exécution, c'est par les valeurs seulement qu'il devient intéressant : d'où il résulte que pour être un

bon peintre animalier, il faut être en même temps un paysagiste.

Les procédés de la composition sont toujours les mêmes : on fait des croquis d'ensemble, on note ses impressions, et, quand on a été empoigné (comme l'on dit en terme d'atelier), quand un effet d'ensemble ou une action de l'animal a donné



l'idée de faire un tableau, on fait une esquisse de mémoire aînsi qu'il a été dit pour les autres genres et on exécute le tableau d'après elle en se servant de tous les documents qu'on a rassemblés, croquis, études peintes, dessins, etc...

La préparation et l'ébauche des dessous se font comme pour le paysage, nous n'y reviendrons pas. Nous dirons seulement au sujet de la composition que dans un tableau d'animaux et de paysage, les animaux doivent avoir toute l'importance, c'est-à-dire qu'ils doivent être traités dans des proportions relativement grandes et être placés bien au centre de la toile : rien ne fait plus mal qu'une composition où les animaux luttent d'intérêt avec le paysage.

Malgré le charme qu'on peut trouver dans certains effets fugitifs qui sont très décoratifs, il est bon de choisir des effets simples afin de bien faire ressortir la beauté des animaux. Nous conseillons l'effet gris, c'est le moins compliqué et celui qui pose le plus longtemps : les commençants auront donc plus de facilité pour rassembler les documents du tableau qu'ils veulent faire.

Il faut encore se préoccuper, dans la composition, de placer en premier plan le groupe principal pour qu'il prenne une grande importance et attire toute l'attention. Si l'on représente un seul animal dans une prairie, il doit occuper également le premier plan et être placé aux deux tiers de la largeur de la toile. La tache que met cet animal doit être rappelée par d'autres animaux de moindre dimension que l'on peint dans les derniers plans du terrain en tenant toujours compte des valeurs.

Pour les autres compositions, c'est toujours le même principe que nous avons décrit dans chaque genre, c'est-à-dire un groupe principal formant pyramide et relevé ou accompagné par d'autres groupes moins importants.

CONSIDÉRATION SUR LES TABLEAUX D'EXPOSITION

Bien que nous soyons obligé d'abréger nos conseils, nous ne voulons pas terminer ce livre sans dire quelques mots au sujet des tableaux qu'on peint dans le but de les envoyer au Salon, car nous pensons que cela peut intéresser tous ceux qui apprennent à faire la peinture.

Le Salon est comparable au théâtre à bien des points de

vue. Au théâtre, les effets et les situations des personnages sont exagérés pour paraître justes, de même que les statues qu'on place sur les monuments sont grossies et agrandies pour paraître de dimension naturelle étant vues à une grande distance.

Pour qu'un tableau se *tienne* au Salon, il faut, dans une certaine mesure, tenir compte de cet agrandissement indispensable au théâtre.

Les tableaux faits pour être vus au Salon tiennent à la peinture décorative et ceux qui sont traités dans ce sens y font bonne contenance.

Comme dans la peinture faite pour la décoration, le tableau de Salon doit posséder, avant tout autre qualité, un dessin parfait et un effet franc, sans équivoque. Quand il réunit ces deux importantes qualités, il est assuré d'attirer les regards des visiteurs en se faisant remarquer de loin au milieu de tous ses rivaux. Si l'effet est nouveau et l'exécution simple, sans *procédés*, sans *trucs*, il retiendra les connaisseurs et le succès sera certain.

Les tableaux sincèrement et simplement peints font toujours bien ; la vérité en tout intéresse et si nous conseillons de forcer un peu la note, nous voulons seulement dire qu'il faut élever la voix, tout en chantant juste, pour faire entendre sa partie dans ce grand concert.

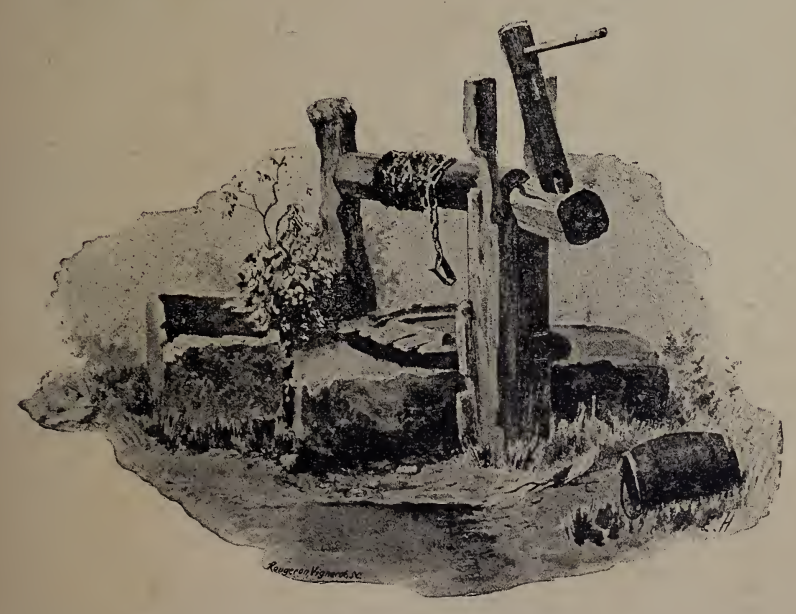
En disant forcer la note, nous voulons dire que le tableau doit être accentué dans le dessin et la couleur. Si la mollesse et l'indécision font quelquefois bien quand on regarde une peinture à l'atelier, elles font toujours mal au Salon où la lumière impitoyable dépouille la peinture de ses demi-teintes, et tout tableau qui ne possède pas un dessin arrêté et un effet bien écrit se trouve assommé.

Sans peindre brutalement il ne faut pas craindre quelques sécheresses, car, nous le répétons, le tableau devient

toujours mou quand il est exposé à la grande lumière. Pour se rendre compte à l'avance de l'effet que fera un tableau au Salon, il faut le sortir dans la rue où le jour est à peu près le même et l'on sera renseigné.

Les tableaux de petite dimension dits *tableaux de chevalets* sont exempts des inconvénients que nous venons de signaler ; comme on les voit dans leur entier en se plaçant très près d'eux, ils ne perdent rien des qualités qu'ils avaient à l'atelier.

Bien que l'originalité du sujet ou de l'effet soit importante, cela ne suffit pas pour qu'un tableau ait du succès. Le succès ne vient pas de la foule qui se presse autour d'un tableau dont le motif est, ou amusant, ou bizarre ; il faut qu'il possède avant tout des qualités incontestables pour les artistes qui seuls consacrent les talents.



Caen. — Imp. E. Lanier, 1 et 3, rue Guillaume-le-Conquérant. — 7413

PUBLICATIONS ARTISTIQUES

LA PEINTURE A L'HUILE

1re partie. — Natures mortes, fleurs, fruits, intérieurs	le vol.	1	»
2me partie. — Paysages, marines	»	1	»
3me partie. — Figures, animaux	»	1	»
Par poste.	»	1	15

L'ART DE FAIRE UN TABLEAU. . . .	»	1	50
Par poste.	»	1	65

Caen — Imp. E. Lanier. 1 et 3, rue Guillaume-le-Conquérant — 7413